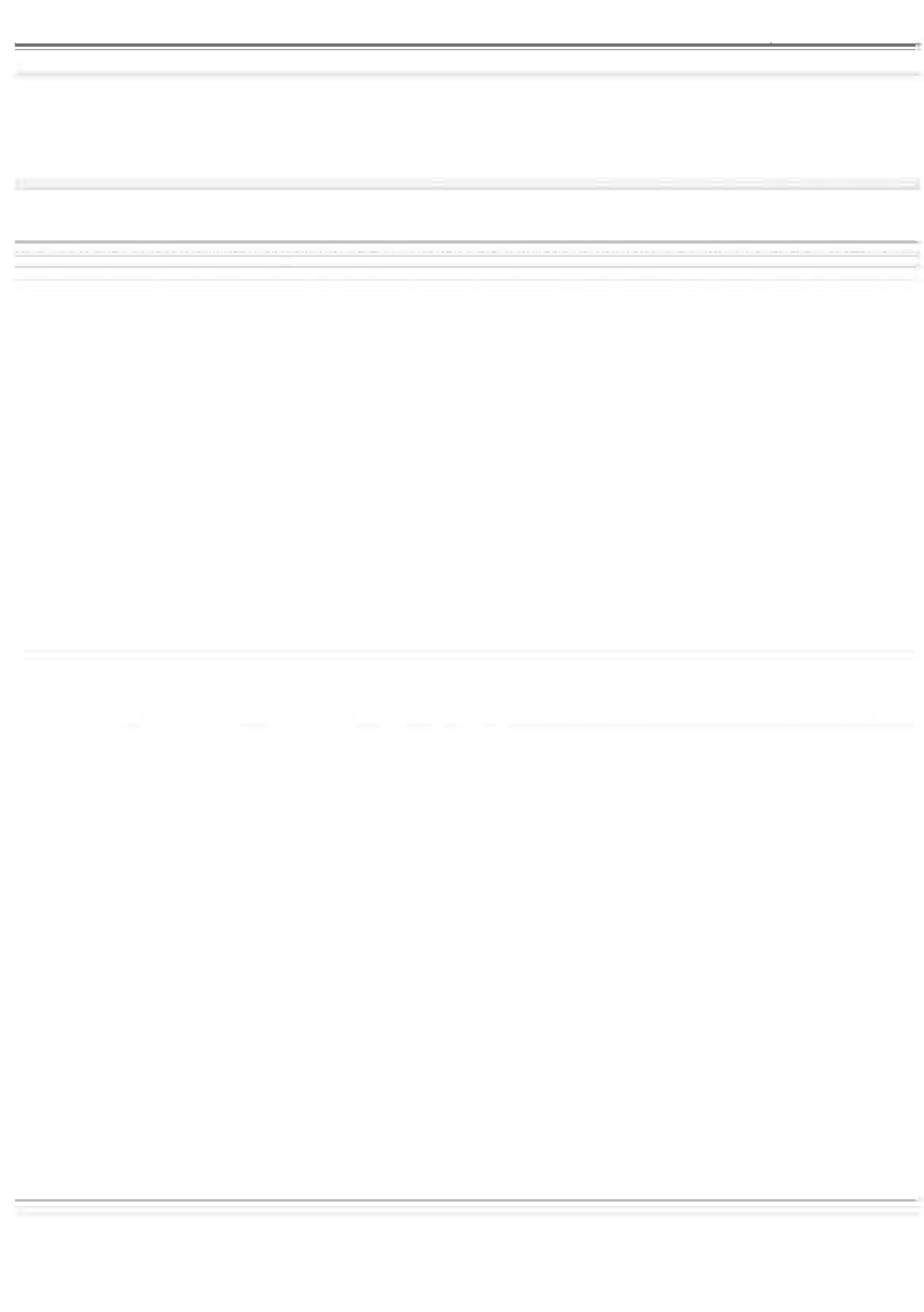
سُلْطَةُ المعنى

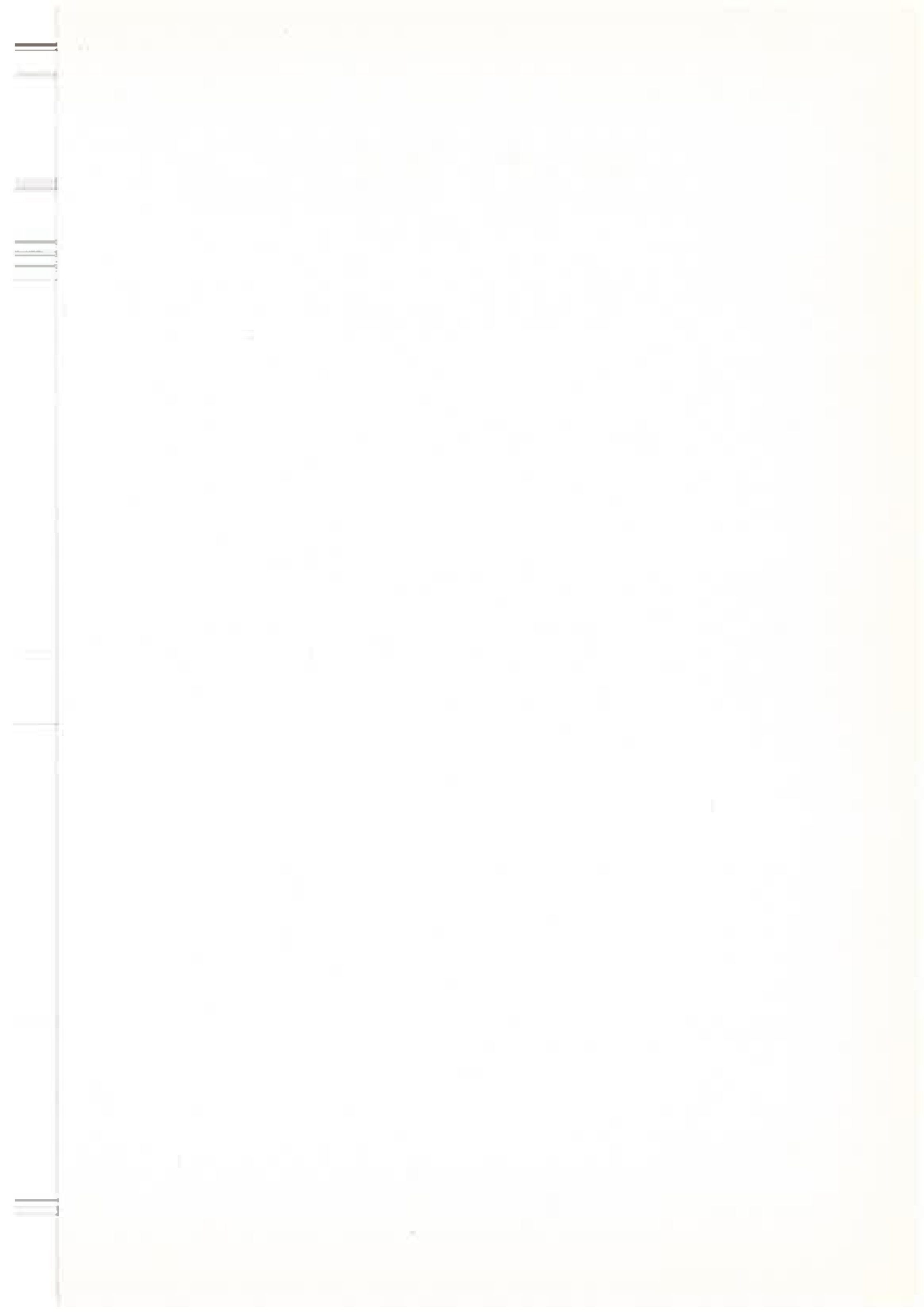
مراجعات نقدية

أ. د. صالح بن معيض الغامدي



سُلْطَةُ المعنى

مراجعات نقدية



سُلْطَةُ المعنى

مراجعات نقدية



أ. د. صالح بن معيض الغامدي



الطبعة الأولى

1434 هـ - 2013 م

المحتويات

تقديم

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات والمراجعات النقدية التي كتبت في أوقات مختلفة، من منظورات نقدية متعددة، عن الأدب العربي ونقده قديمًا وحديثًا.

تحظى قضية الأجناس الأدبية وقضية المراجعات النقدية باهتمام خاص في هذا الكتاب، ونحسب أنهما من القضايا المهمة التي ما زالت حاضرة بقوة في الساحة النقدية العربية؛ بصفة هاتين القضيتين تعبران عن آخر ما وصلت إليه الأجناس الأدبية الحديثة في سياق تداخلها بعضها ببعض من جهة، والتفات النقاد والدارسين إلى هذه الإشكالية في مراجعاتهم النقدية ومداخلاتهم القرائية من جهة أخرى.

أظن أن هذه المقاربات سعت إلى أن تكون مختزلة، تصل إلى تحقيق أهدافها مباشرة؛ لأنني – عادة– أميل إلى الاختزال والحذف اللذين لا يخلان بمسألة التوضيح والمعالجة النقدية. وكثيرًا ما يلومني بعض الأصدقاء على هذا الإيجاز الذي يكثف على غير ما عودته عليهم بعض الدراسات النقدية التي تُفرِّع مقارباتها، وتستطرد في موضوعاتها، وربما تستخدم لغة إنشائية لا نقدية!!

تتناول الفصول الثلاثة الأولى من الكتاب مرجعيات نقدية في سياق نقد النقد، وهي: النقد الأجناسي عند العرب "إحكام صنعة الكلام للكلاعي" أنموذجاً، وإشكالية التجنيس: كتاب (في سراة غامد

وزهران) أنموذجاً"، و"المراجعات النقدية في الخطاب النقدي السعودي المبكر: كتاب (المرصاد) أنموذجًا".

أما الفصلان الرابع والخامس فهما مراجعات للخطاب النقدي ذي المنحى التجنيسي الأدبي: "وظائف الخطاب الافتتاحي النقدي: مجلة علامات أنموذجًا"، و"أدب الردة: عرض وتعليق".

وأخيرًا، تناولت الفصول الأربعة الأخيرة بعض إشكاليات الشعر في السياق التجنيسي، وهي: "إشكالات قصيدة النثر في المملكة العربية السعودية"، و"الشعر العربي مترجمًا إلى الإنجليزية: ترجمة هيزو نموذجًا"، و"السرقات والتناص: ملاحظات وتعقيبات"، و"الكرم المستحيل: قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة (وطاوي ثلاث)".

يأمل الباحث أن تجد هذه القراءات القبول في عقول متلقيها وقلوبهم، وأن تثير لديهم بعض التساؤلات الجمالية والإشكاليات المعرفية، وأن تسهم أقلامهم في الحوار من خلالها، اتفاقًا أو اختلافًا، وسيكون صدرنا -بإذن الله - رحبًا لتلقي أية ملحوظات أو انتقادات.

والله ولي التوفيق.

المؤلف

الرياض

2013/1/28

الفصل الأول

النقد الأجناسي عند العرب
"إحكام صنعة الكلام للكلاعي" أنموذجاً

تقديم

هذا البحث هو محاولة لدراسة وتقويم المنهج النقدي الذي طبقه الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام، لدراسة النثر العربي القديم، فقد اطَّرَح الكلاعي في كتابه هذا المنهج البلاغي التقليدي الذي كان سائداً في كثير من الدراسات التي تناولت النثر قبله، وابتكر منهجاً نقدياً يقوم أساساً على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم. وهذا المنهج يدخل ضمن ما يسمى في عصرنا الحديث بالنقد الأجناسي generic criticism، ولو بمفهومه التصنيفي الضيق.

وقد تمكن الكلاعي من خلال هذا المنهج من حصر الأجناس النثرية – تبعاً للوظيفية اللغوية (الجمالية) – في ثمانية أجناس رئيسة، ثم قام بتفريغ هذه الأجناس – حسب معايير مختلفة – إلى أنواع عديدة، بيَّن كثيراً من تقاليدها وشروطها، ومثَّل لها بكثير من النصوص النثرية التي كتبت في أدبنا العربي القديم خلال القرون الخمسة الهجرية الأولى. وعلى الرغم من أن حصر الكلاعي للأجناس النثرية في ثمانية لا

يعكس بالضرورة الثراء الأجناسي الذي عرفه النثر العربـــي القـــديم، فإنه – حسب علمنا– أشمل حصر يقدمه ناقد عربـــــي قـــديم علـــى الإطلاق. ولذلك فإن ما أنجزه الكلاعي في دراســـته هـــذه يعـــد – حقيقة – أول محاولة معتمدة وجادة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربـــي القديم.

أولاً: نقد النثر

يكاد يجمع أغلب دارسي الأدب العربـــي القديم على أن النثـــر العربـــي القديم لم يحظ بالعناية والاهتمام اللذين يستحقهما من قبـــل النقاد العرب القدامى، خاصة إذا ما قورن بالشعر، وأن ما أورده النقاد القدامى في كتبهم من إشارات وملاحظات نقدية متناثرة حول النثر لم تأت قصداً وإنما جاءت عرضاً في سياق نقدهم للشعر.[1] وقـــد أبـــدى هؤلاء الدارسون استغرابهم واندهاشهم من هذا الإهمال الـــذي لحـــق بالنثر، وذهبوا في تعليل هذه الظاهرة مذاهب شتى كما تشـــير بعـــض الدراسات الحديثة في هذا الموضوع.

فالبشير المجذوب، على سبيل المثال، يعزو إهمال النقاد القـــدامى للنثر إلى الأسباب التالية:

---

1 انظر على سبيل المثال: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع (بـــيروت: دار الجيل، د.ت)، ج1، ص 17 – 18؛ أحمد ضيف، العصر العباســـي: محاضرات في الأدب العباسي (القـــاهرة: مطبعـــة التوكـــل، 1935م)، ص ص 92 – 93؛ البشير المجذوب، حول مفهوم النثر الفني عند العـــرب القدامى (طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1982م)، ص 9؛ يوسف بكار، "إحسان عباس والنقد العربـــــي القـــديم" علامـــات، م3، جـــ 10 (1414هـــ/1993م)، ص 194؛ ألفت كمال الروبـــي، الموقف من القص في تراثنا النقدي (القاهرة: مركز البحوث العربية، 1991م)، ص 29.

1- ديني. ويتمثل في منافسة النص القرآني النثري للنثر غير القرآني.

2- اجتماعي وسياسي. ويتمثل في منافسة الشعر للنثر نظراً لارتباط الشعر العربي القديم بالدولة وبالنظام السياس القائم، وفي مكانة الشعر في نفوس العرب وفي ظاهرة التكسب بالشعر.

3- ثقافي. ويتمثل في نكسة المعتزلة ابتداء من عهد المتوكل.

4- فني. ويتصل بطبيعة النثر وجوهره فجماله أخفى من جمال الشعر.[1]

أما ألفت الروبي فتعزو هذا الإهمال إلى سبب أسلوبي. فهي ترى أن طبيعة اللغة الأدبية "الانحرافية" المستخدمة في الشعر مقابل اللغة غير الأدبية "المعيارية" المستخدمة في النثر هي السبب في اهتمام النقاد القدامى بالشعر «وعنايتهم الخاصة بنقده وتحديد معايير الجودة والرداءة فيه.. إلخ، على نحو يفوق اهتمامهم بالنثر وأشكاله وجمالياته».[2]

أما فاطمة الوهيبي فتحصر أسباب هذا الإهمال في أمرين: أولهما، حيوية الشعر وارتباطه بوجدان الناس، وهمومهم فيما ارتبط النثر بشؤون الدين والسلطان.

وثانيهما يتعلق بمفهوم النقاد القدامى لطبيعة الأجناس الأدبية التي قصروها على الشعر والخطابة والرسائل، الأمر الذي أدى إلى «اكتفاء النقاد بالتنظير والتقعيد للشعر لأن ذلك يغنيهم عن التنظير للنثر وأنواعه».[3]

---

1 المجذوب، مفهوم النثر الفني، ص ص 12 – 15.

2 الروبي، الموقف من القصص، ص ص 23 – 24.

3 فاطمة الوهيبي، نقد النثر في القرنين الرابع والخامس الهجريين (الرياض: دار العلوم، 1991م)، ص 280.

وإذا ما دققنا النظر في الأسباب التي أوردها المجذوب تعليلاً لإهمال النقاد القدامى للنثر، فسوف نجد أنها – ربما باستثناء السبب الفني – ليست قوية وبالتالي ليست مقنعة.

فقضية منافسة القرآن للنصوص النثرية الأخرى ليست صحيحة، لأن النقاد القدامى أدركوا جيداً الفرق بين النص النثري القرآني، وغير القرآني، مثلما أدركوا الفرق بين النص القرآني والنص الشعري «فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر، كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسلين وليس بترسل».[1]

وبالتالي فلا مجال لهذا التنافس، وإلا لنافس القرآن الشعر، واستوى في ذلك إهمال النقاد القدامى للشعر والنثر معاً.

أما فيما يتعلق بمنافسة الشعر للنثر لارتباط الأول بمفهوم الدولة فهذا صحيح ربما إلى ما قبل القرن الرابع الهجري؛ أما بعد ذلك فقد أصبحت الغلبة للنثر وللكتاب وأصبح النثر أكثر ارتباطاً من الشعر بالدولة والنظام الحاكم، وأصبح أيضاً وسيلة للتكسب، ومع ذلك فقد استمر إهمال النقاد له.

أما فيما يتعلق بنكسة المعتزلة، فلا نرى لها أي دور مباشر في نقد النثر وبالتالي في تفسير إهمال النقاد القدامى للنثر، وإن كانت قد أدت ربما إلى اختفاء نوع معين من النثر الفكري الذي أشار إليه الكاتب.

أما السبب الذي ذكرته ألفت الروبي، فهو – في اعتقادنا – سبب ضعيف ما يلبث أن ينهار أمام أدنى تدقيق. فلغة النثر الفني ليست ببساطة لغة معيارية كما تصورت الكاتبة، بل هي أيضاً لغة انحرافية بغض النظر عن مدى انحرافيتها عن اللغة المعيارية مقارنة بانحراف لغة الشعر.

---

1 الحسن بن رشيق، العمدة (بيروت: دار الجيل، 1972م)، ج 1، ص 21.

وإذا تجاوزنا صعوبة – وربما استحالة – إيجاد الوسيلة الدقيقة لقياس هذه الانحرافية،[1] وإذا افترضنا – جدلاً – أن مفهوم المعيارية هذا قد ينطبق على لغة النثر القصصي الذي هو موضوع كتاب ألف الروبي، وأنه قد يفسر سبب عزوف النقاد القدامى عن تناول النثر القصصي، فإننا لا نستطيع مجاراة الباحثة في تعميم مفهوم المعيارية على النصوص أو الأجناس النثرية الأخرى مثل الخطب والأمثال والرسائل بأنواعها المختلفة، وخاصة في القرن الرابع الهجري، وما بعده.

بل لا يمكن أن تنطبق على بعض الأنواع النثرية القصصية مثل المقامة التي تميزت لغتها بقدر كبير من الانحرافية عن اللغة المعيارية.

أما محاولة فاطمة الوهيبي ربط إهمال النقاد القدامى للنثر بالوظيفة التي كان يؤديها "ارتباط" النثر بالدين والسلطان، وربط اهتمامهم بالشعر بـ «حيويته وارتباطه بوجدان الناس وهمومهم»، ففيه الكثير من التبسيط. إذ لا نستطيع في كثير من الأحيان أن نتبين هذا الفصل الحاد بين هاتين الوظيفتين، لأنهما وظيفتان متلازمتان في تاريخ أدبنا القديم شعره ونثره.

فالشعر كثيراً ما ارتبط بشؤون الدين والسلطان، والنثر كثيراً ما ارتبط بوجدان الناس وهمومهم. أما كون النقاد القدامى اكتفوا «بنقد الشعر لأنه يغنيهم عن التنظير للنثر وأنواعه»، فهذا هو ما يذكره بعض هؤلاء النقاد أنفسهم تبريراً لإهمالهم النثر في مؤلفاتهم كما سنرى لاحقاً، وبالتالي يظل سؤالنا قائماً، لماذا فعل النقاد ذلك؟ ثم إذا كان الشعر

---

1 ولعل أقوى نقد وجه إلى فكرة الانزياح أو العدول البنيوية هو غياب أي مفهوم واضح لماهية القاعدة التي يستند إليها – أو يقاس عليها – هذا الانزياح الأسلوبي. للمزيد انظر: عبد الله صولة، «فكرة (العدول) في البحوث الأسلوبية المعاصرة»، دراسات سميائية أدبية لسانية، مج 1 (1987 م)، ص ص 74 – 101.

يشتمل على الخصائص الفنية الشعرية والنثرية كما تقول الباحثة، فلماذا فرق النقاد القدامى بين الشعر والنثر؟ ولماذا أقاموا بينهما تلك المفاضلات المشهورة في كتب النقد العربي، التي أشارت إليها الكاتبة في بحثها؟[1] والحقيقة - كما يقررها عثمان موافي - هي أنه «إذا كان بعض النقاد العرب قد قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة فليس معنى هذا إلغاء الفروق الفنية الدقيقة بين هذين الفنين، واعتبارهما فنا واحداً، ولو كان ذلك صحيحاً ما دارت هذه الخصومات الأدبية بين النقاد والأدباء حول المفاضلة بين هذين الفنين، فوجود هذه الخصومة دليل قاطع على إحساسهم بأن هناك تبايناً ما بين هذين الفنين. فقد كانت أسس المفاضلة بينهما ترجع في بعض الأحيان إلى الخصائص الفنية لكل منهما».[2] وتأكيداً لوجاهة رأي موافي هذا، نشير إلى نص مهم ورد في كتاب البرهان لابن وهب الكاتب، يبين فيه تفرد النثر - ممثلاً في الخطابة والترسل - ببعض الخصائص الفنية الخاصة به، على الرغم من أنه يشترك مع الشعر في كثير من الخصائص الأخرى، يقول: «وقلنا: إن الشعر كلام مؤلف، فما حسن منه في الكلام (النثر) حسن، وما قبح منه في الكلام قبيح، وكل ما ذكرنا من أوصاف جيد الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معائبه فتجنبه هاهنا. ثم إنه يخص الخطابة والترسل أشياء نحن نذكرها...»[3] ثم يبدأ في ذكر هذه الأشياء التي تخص هذين الجنسين النثريين دون الشعر.

---

1 الوهيبي، نقد النثر، ص 82.

2 عثمان موافي، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1984م)، ص ص 19 - 20.

3 انظر: ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: مطبعة الرسالة، 1969م)، ص 151.

ثانياً: الكلاعي ونقد النثر

إن إدراك الدراسين المحدثين للغبن الذي لحق بالنثر العربي القديم وفنونه ليس اكتشافاً جديداً خاصاً بهم كما قد يبدو لأول وهلة، فقد أدرك بعض النقاد القدامى المتأخرين هذا الغبن الذي لحق بالنثر العربي على أيدي النقاد الذين سبقوهم وحالوا استدراك ذلك بتخصيص مؤلفات مستقلة لدراسة النثر ونقده والتنظير له. ولعل أبرز هؤلاء النقاد وأجدرهم بالاهتمام - في نظرنا- هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، موضوع دراستنا هذه.

فكتابه إحكام صنعة الكلام يعد فريداً من نوعه في تاريخ نقدنا العربي القديم بشكل عام وفي نقد النثر بشكل خاص كما سنرى لاحقاً. والكلاعي بثاقب بصره قد أدرك جيداً إغفال النقاد القدامى للنثر وإهمالهم له، وأشار إلى أهم الأسباب التي يرى أنها كانت مسؤولة عن هذا الإهمال، ودعته إلى أن يخصص كتابه هذا لدراسة النثر دون الشعر الذي أشبعه النقاد بحثاً. يقول: «وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء - لامتزاجه بطبائعهم - ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم - بقاء وسمه فأهملوه. ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينه»، على العكس من الشعر الذي هو «فرع تولد منه، ونور تطلع عنه، فرأى العلماء - خوفاً أن تتحيف الأزمان ما اختص به من القوافي والأوزان - أن يعدو سواكنه وحركاته، ويحكموا قوانينه وصفاته، ويلقبوا ذلك ألقاباً ويبوبوه أبواباً. فلو نسأ الله في أجلهم إلى أن يسمعوا شاعر هذا الزمان

فما شيء - وقد بالغت فيه ... بأحوج للبيان من البيان

لأجروا النثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه. ولكن أبى الله إلا أن يكون لكل زمان رجال وفي كل أوان للعقل مجال».[1]

وبغض النظر عما في هذا النص من تفضيل للنثر على الشعر (النثر أصل والشعر فرع) وبغض النظر - أيضاً - عما تحمله العبارات الأخيرة من إطراء غير مباشر للنفس، نجد أن الكلاعي يقدم سببين عمليين مهمين - من وجهة نظرنا مقنعين - يفسران - أو يساعداننا كثيراً على تفسير - إهمال النقاد القدامى للنثر. فالسبب الأول الذي يذكره الكلاعي هو أن النقاد القدامى عدوا النثر وفنونه من مسلمات أو بدهيات الثقافة الأدبية في تلك العصور ولم يكلفوا أنفسهم النظر أو البحث في ماهية النثر وفنونه، أو بمعنى آخر نظروا إلى النثر على أنه أوضح من أن يكتب حوله. لكن ما كان بدهيًّا بالنسبة لهم، لم يعد كذلك في عصر الكلاعي (أواخر القرن الخامس الهجري والنصف الأول من القرن السادس الهجري تقريباً)، بل احتاج الأمر إلى البحث والدراسة، وهذا هو ما انتدب الكلاعي نفسه للقيام به. أما السبب الثاني (الحقيقة الثانية) فهو أنه ليس من العدل ولا من طبيعة التدرج في الدراسات الأدبية والنقدية مطالبة القدامى بقول كل شيء عن كل شيء يتعلق بالنثر. فليس من العدل - مثلاً - مطالبتهم بدراسة النثر بالدرجة نفسها التي درس بها الشعر وفنونه التي كانت - كما نعلم - مكتملة وناضجة منذ العصر الجاهلي. ومع ذلك فلم تواكب الحركة النقدية الشعر إلا في مرحلة متأخرة. أما في النثر العربي وفنونه (المكتوبة خاصة) فلم تزدهر إلا في مراحل متأخرة، وبالتالي كان طبيعيًّا أن تتأخر الحركة النقدية التنظيرية للنثر إلى القرن الخامس الهجري وما

---

1 محمد بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية (بيروت: عالم الكتب، 1985م)، ص ص 39 - 40.

بعده. على أنه ينبغي أن نشير هنا إلى أن الملاحظات النقدية المتناثرة حول النثر في كتابات الجاحظ والتوحيدي وغيرهما لا تعدو كونها إرهاصات نقدية أولية غير واضحة المعالم وغير ناضجة، وبالتالي غير كافية لمحاولة صياغة نظرية نقدية أو أي تصور نقدي واضح للنثر وأجناسه.

وحتى بعض الكتب النقدية التي ظهرت في القرنين الرابع والخامس التي يفترض أنها خُصصت - أو على الأقل خصص بعض أجزائها - لدراسة النثر ونقده، لم تستطع التخلص من سيطرة الشعر عليها. فمثلاً لو ألقينا نظرة فاحصة على كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري الذي قصد من تأليفه «أن يشتمل على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده»،[1] لوجدنا أن نصيب النثر فيه قليل جداً مقارنة بنصيب الشعر، وخاصة فيما يتعلق بالجانب التطبيقي حيث نجد أن الشواهد النثرية (وأغلبها شواهد قرآنية) قليلة جداً، إلى درجة أن بعض فصول الكتاب لا تحتوي على شاهد نثري واحد[2]. وإذا ما انتقلنا إلى كتاب مهم آخر هو كتاب سر الفصاحة لابن سنان، فسنجد أن كاتبه كان مجارياً لغيره من النقاد القدامى في ترسيخ سيطرة الشعر هذه، فهو - باعترافه - لا يهتم كثيراً بالنصوص النثرية في تطبيقاته، ويعتذر عن هذا الإهمال بأسباب تعليمية أو مدرسية غير مقنعة بالنسبة لنا، يقول مخاطباً قارئه: «فأما اقتصاري في أكثر ما أمثل به على المنظوم دون المنثور مع أن كلامي عليهما واحد، فإنما أقصد ذلك لكثرة المنظوم

---

1 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق مفيد قمحية (بيروت: دار الكتب العلمية، 1981م)، ص 13.

2 انظر على سبيل المثال: العسكري، كتاب الصناعتين، ص 466.

واشتهاره ورغبتي في أن يسهل الوزن عليك حفظ ما أذكــره، فإنــه قوي وسبب وكيد».[1]

أما كتاب البرهان في وجوه البيان لابن وهب، فــتكمن قيمتــه النقدية – فيما يتعلق بموضوعنا – في الباب الثالث الذي يتحدث فيــه الكاتب عن «بيان اللسان». وهذا الباب مشترك بين الشــعر والنثــر حيث يذكر فيه الكاتب أنواع الشعر والنثر كما يتصورها ويتحــدث عن قضايا مشتركة بينهما (سنعود إلى هذا الباب لاحقاً). أمــا بقيــة أبواب الكتاب الثلاثة فتكمل نظريته رباعية الجوانب للبيــان بمفهومــه الفلسفي أو الكلامي.[2] فالباب الأول يعالج البيان بــذوات الأشــياء، والباب الثاني يعالج البيان الذي يحصل في القلب عند إعمــال الفكــر واللب؛ أما الباب الرابع فيخصص لمناقشة البيان بالكتــاب، الــذي لم يذكر فيه الكاتب شيئاً ذا قيمة عن البيان بالكتــاب، بــل تحــول إلى حديث عام عن الثقافة العامة التي يجب على الكاتب أن يأخذ نفسه بها، وعن مراعاة أحوال المخاطبين وعن الخط وأجناسه وأدواته وعن أنواع الكتاب السلطانيين والشروط التي يجب توافرها في كل كاتب.

وأخيراً نشير إلى كتاب مواد البيان الذي يصر مؤلفه – علي بــن خلف – على أنه بحث في النثر أو الصناعة الكتابيــة – كمــا يقــول الكاتب – وجامع لأصولها وفروعها ورسومها وأوضاعها.[3] لكن نظرة شاملة لهذا الكتاب ترينا بوضوح مدى قوة حضور الشعر فيه.

---

1 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة (بــيروت: دار الكتــب العلميــة، 1982م)، ص 77.

2 انظر: ابن وهب الكاتب، البرهان، ص 56.

3 علي بن خلف، مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيــف (طــرابلس: منشورات جامعة الفاتح 1982م)، ص 27.

فبالرغم من أن المؤلف يستبعد الشاعر من مفهومه للكاتب،[1] إلا أننا نجد أن أغلب فصول هذا الكتاب (من الثاني إلى السادس) عامة، أي مشتركة بين الشعر والنثر، ليس هذا فقط، بل نجد أن حظ النثر في الأبواب من الرابع إلى السادس قليل جداً يصل إلى حد الغياب.[2] وحتى الباب الثامن الذي يشكل بالنسبة لهذا الكتاب - كما يقول مؤلفه - «موضع الثمرة والجنى، ومكان الغرض والمغزى من الصناعة...»[3] فهو مقتصر على دراسة الرسائل الديوانية - أو السلطانية كما يسميها الكاتب - ورسومها، ومهمل لغيرها من أنواع الترسل الأخرى «إذ كان حصر جميع أنواع الترسيل في مثل تشتمل عليها ورسوم تقيدها حتى لا يبدو شيء منها متعذراً»،[4] ناهيك عن إهماله لبقية الفنون النثرية الأخرى غير الترسلية.

ثالثاً: إحكام صنعة الكلام

1 - الأهمية والمكانة

على الرغم من أن كتاب الإحكام يحتل - في اعتقادنا - مكانة مرموقة في تاريخ نقدنا العربي القديم، قد لا يطاوله فيها كتاب آخر في موضوعه، فإنه - حسب اطلاعنا - لم يلق الاهتمام الذي هو حري بمثله من قبل الدارسين المحدثين، هذا إذا استثنينا العرض الشامل الذي قدمه محمد رضوان الداية لمحتويات الإحكام في دراسته للنقد الأدبي في الأندلس،[5] وبعض الملاحظات العامة والموجزة التي ذكرها الداية

1 علي بن خلف، مواد البيان، ص 35.
2 علي بن خلف، مواد البيان، ص ص 254 - 477.
3 علي بن خلف، مواد البيان، انظر ص 507.
4 علي بن خلف، مواد البيان، انظر ص 507 وما بعدها.
5 محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس (بيروت: مؤسسة الرسالة 1981م) ص ص 399 - 431.

وبعض المهتمين بدراسة النقد العربـي القديم، التي كانت - بحق - من أقوى المحركات التي دفعتنا إلى كتابة هذه الدراسة.

ويهمنا من هذه الملاحظات تلك التي تركز على الجانب الـذي تفرد به هذا الكتاب، وهو دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربـي القديم. فقد نبهنا شوقي ضيف إلى قيمة هذا الكتاب عنـدما قـال، مشيراً إلى ريادة الكلاعي في دراسة الأجناس النثرية: «وهي أول مرة يتحدث فيها ناقد بإفاضة عن فنون النثر المختلفة».[1] أمـا إحسـان عباس، فيرى أن «وقفة ابن عبد الغفور عند أنواع النثر تعد مهمة في تاريخ النثر العربـي، لأنه استطاع من موقفه من الزمـان أن يحـدد الأنواع بدقة ووضوح»، وأن يبتكر «مصطلحاً جديـداً لضـروب النثر».[2]

ومكانة الكتاب هذه تكمن - من وجهة نظرنا - في أمور عـدة نذكر منها ما يلي:

1- يعد هذا الكتاب أول كتاب نقدي خصص قصداً لدراسة النثـر العربـي وفنونه فقط. فقد استطاع مؤلفه التخلص - إلى حـد كبير - من سطوة الشعر التي لم يكن في مقدور النقاد السـابقين الذين عنوا بالنثر قبله التخلص أو التحرر منـها، كمـا رأينـا. فبالإضافة إلى أن الكلاعي قد نص - في معـرض حديثـه عـن منهجه - على أنه سيخصص كتابه هذا لدراسة النثر دون الشعر، نجد أنه عندما يتناول بعض الخصائص أو الظـواهر الأسـلوبية المشتركة بين النثر والشعر يكتفي بالحديث عنها في النثر ويهملها

---

1 شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربـي: عصـر الـدول والإمـارات "الأندلس" (القاهرة: دار المعارف، 1989م)، ص 101.

2 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبـي عند العرب (بيروت: دار الأمانة، 1971م)، ص 511.

في الشعر. فهو يقول – على سبيل المثال – مبرراً إهماله الحـــديث عن المورى في الشعر: «وهو (أي المورى) يكـــون في المنظـــوم والمنثور، وبسبب كونه في المنثور نبهت في هذا الموضـــع عليـــه، وأشرت فيه إليه».[1]

2- كانت لدى الكلاعي خطة واضحة المعالم لكتابه هذا، التزم بها – إلى حد كبير – ولم ينـــزلق في متاهات الاستطرادات التي نجدها عادة في الكتابات النقدية التي سبقته.

ويتضح لنا حرص المؤلف على التقيد بموضوعه الرئيس من خلال تلك العبارات التي يسوقها في كتابه من وقت لآخـــر، معتـــذراً لقارئه عن عدم التوسع في الحديث عن قضـــية معينـــة أو عـــن التعريف بكاتب مرموق أو بكتاب مهم... إلخ. ومن الأمثلة على ذلك قوله- بعد أن ذكر أبا بكر بن العربـــي الوزير الفقيـــه -: «ولو نبهت في هذا الكتاب على جلالة مقداره، وذكرت معارفه وأخباره، لخرجت عـــن الغـــرض، ولم أقـــض بعـــض المـــتعين المفترض».[2]

3- اهتم المؤلف كثيراً بالبعد التنظيري لكتابه، وأورد بعض النصوص النثرية الجيدة التي تبرز بوضوح تصوراته النظرية حول تصـــنيف الأجناس النثرية والتعريف بها، وذلك لأن هدف المؤلف – كمـــا يقرره هو – إنما هو «التنظير والتمثيل»[3] لا الاستقصاء. وهـــو في هذا يخالف المنهج التعليمي أو المدرسي الذي طغى على عدد ليس

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 192.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 188 – 189.

3 وردت هذه العبارة في مواطن متعددة من هذا الكتاب، انظر على سبيل المثال: الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 122، 161، 188.

بالقليل من المؤلفات التي كتبت حول النثر، حيث نجد أن كتابها يهملون التنظير ويركزون – في المقابل – على إيراد أكبر عدد ممكن من النصوص النثرية – المؤلفة أو المختارة – لتكون نموذجاً رفيعاً يحتذى عليه من قبل الكتاب وخاصة المبتدئين منهم.[1]

4- اختط المؤلف لنفسه منهجاً جديداً لدراسة النثر في أدبنا العربي، إذ لم يدرسه ضمن القضايا البلاغية التقليدية مثل الاستعارة والتشبيه والمحسنات البديعية الأخرى التي سيطرت على دراسات النقاد السابقين، بل رأى أن يتجاوز هذا المنهج الذي قد أشبع بحثاً.

«وتأملت – أدام الله توفيقك – النثر فوجدت فيه (من) أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأن كثيراً من العلماء قد عنوا بهذا الباب».[2] ويرسم لنفسه منهجاً جديداً يقوم أساساً على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس أو الفنون النثرية التي كتبت في الأدب العربي. وهو بذلك يعد أول ناقد عربي – فيما نعلم – يهتم بهذا النوع من النقد، أعني (النقد الأجناسي) genre criticism،[3]

---

1 يمكننا التمثيل لهذا الاتجاه في التأليف بكتاب أبي عبد الله بن فتوح الحميدي، تسهيل السبيل إلى تعلم الترسيل، سلسلة عيون التراث، ج 8 (طبع بطريقة التصوير في مطبعة كليت – شتوتغارت، 1975م).

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 102 – 103.

3 إن قضية الأجناس الأدبية والنقد الذي يرتكز عليها ما زالت مهملة – وفي أحسن الأحوال مهمشة – في الدراسات الأدبية والنقدية العربية. ولقد تنبه إلى هذا القصور بعض الباحثين من أمثال حمادي صمود عندما قال معلقاً على كمال أبو ديب حول قضية الأجناس الأدبية: «القضية الثانية يا دكتور كمال هي قضية الأجناس أو الأنواع الأدبية... فما هي حدود الأنواع عندنا؟ من قام منا بدراسات تحديد الأنماط والأنواع والأجناس؟ أنت تعلم كما أعلم أن مسألة الأجناس الأدبية مسألة

ولو بمفهومه التصنيفي الضيق. وهذا المنهج مكنه من إضافة بعد جديد في نقدنا العربي عامة وفي نقد النثر خاصة، كما سنرى.

2 - وصف الكتاب

يتكون الإحكام من مقدمة وبابين، كما أوضح ذلك محققه، محمد الداية.[1] أشار الكلاعي في مقدمته هذه إلى السبب الذي دعاه إلى تأليف هذا الكتاب وهو الرد على التهم التي وجهها إليه شخص مجهول لم يسمه المؤلف في أربعة مجالس جمعتهما. وتتلخص هذه التهم فيما يلي:

1- أن الكلاعي يحتكم في رسائله إلى الغريب.

2- وأنه لا يجيد كتابة الرسائل السلطانية.

3- وأنه لا يستطيع مجاراة أبي العلاء المعري في تواليفه البديعة.

4- وأنه لا يقابل - في ترسله - كل طبقة وفرقة بما يشاكلها من اللفظ والمعنى.

وعلى الرغم من أن الكلاعي حاول دفع هذه التهم عن نفسه بعد عرضها في المقدمة مباشرة، فإنه رأى أن يكون في كتابته لكتاب الإحكام رد واضح وعام على هذه التهم. بعد ذلك عقد المؤلف فصلين

= مسكوت عنها تقريباً». انظر: حمادي صمود، "المفاصلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالتها"، في قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي، 19 - 1988/11/24م (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990م)، ج 2، ص 639. أما بالنسبة للغبن الذي لحق بالأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم، فيقول محمد فتوح أحمد: «وينبغي أن نعترف أن الأجناس النثرية في الأدب العربي مغبونة إلى حد ما، فهي لم تطرح على بساط البحث بذلك النزوع إلى التعميق والتحليل الذي استأثرت بهما دراسات الشعر العربي»، النثر الكتابي في العصر الأموي (القاهرة: مكتبة الشباب، 1984م)، ص 5.

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 21.

قصيرين تحدث فيهما عن موضوعين تقليدين هما: فضل البيان، والترجيح بين المنظوم والمنثور الذي حدد موقفه من هذه القضية بترجيح المنثور، كما نتوقع.

أما الباب الأول، فقد خصص للحديث عن الكتابة السلطانية وآدابها وما يتعلق بها بأسبابها. وأهم ما يلاحظ على هذا الباب قصر فصوله الأربعة عشر، حيث عرضت في ست وعشرين صفحة فقط، بدا فيها المؤلف متكئاً على آراء مشهورة لمن سبقه من النقاد.[1]

ولعل هدفه الرئيس من كتابة هذا الباب حول الرسائل الديوانية هو دفع تهمة تخلفه فيها، هذه التهمة التي ظلت تلاحقه إلى آخر الكتاب، إذ ختمه بفصل قصير يحتوي على مجموعة من النصائح التي ينبغي على الكاتب الديواني مراعاتها.

أما الباب الثاني، الذي يشكل معظم هذا الكتاب، فقد خصصه الكلاعي لبحث الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي حتى عصره، وقدم لنا فيه دراسة تفصيلية حصر فيها هذه الأجناس وأساليبها حصراً دقيقاً لم يسبق إليه من قبل. ثم أردف ذلك بكتابة فصل قصير حول السجع، عرف فيه بهذا الأسلوب وحدد موقفه منه، ثم قام بحصر أنواعه كما ارتآها. ولعل السبب الذي جعل الكلاعي يفرد هذا الفصل للسجع دون غيره من الأساليب (المرسل والمزدوج مثلاً) هو – في نظرنا – سيطرة هذا الأسلوب على النثر العربي منذ القرن الرابع وحتى عصر الكاتب. وأهمية هذا الكتاب – حقيقة – تكمن في هذا الباب الذي يُعد محاولة رائدة من الكلاعي لتأسيس نظرية نثرية تتخذ من دراسة الأجناس النثرية منطلقاً لها. لذلك سنخصص بقية هذه الدراسة للكشف عن جوانب هذه المحاولة وتقويمها.

---

1 الداية، تاريخ النقد، ص ص 411 – 412.

رابعاً: الأجناس النثرية

قسم الكلام الأدبي في أدبنا العربي القديم ونقده - كما هو الحال في غيره من الآداب الأجنبية - إلى قسمين رئيسين هما: الشعر والنثر.[1] وهذان القسمان اللذان يُعدان «فاتحة الحديث عن مسألة الأجناس الأدبية»،[2] قسما بدورهما إلى أقسام فرعية أخرى. ولأننا مهتمون هنا بالنثر فقط، فسنعرض بشيء من الإيجاز لجهود النقاد والأدباء الذين سبقوا الكلاعي في تحديد الأجناس الأدبية النثرية لكي نقف على حجم وأهمية الإضافة التي قدمها الكلاعي في هذا الصدد.

فالمتتبع لجهود هؤلاء النقاد يستطيع أن يتبين طريقتين مختلفتين تم من خلالهما طرح موضوع الأجناس النثرية: الطريقة العرضية، والطريقة القصدية. فمن خلال الطريقة الأولى - وهي الطريقة المسيطرة - نجد أن عدداً كبيراً من هؤلاء النقاد والأدباء قد أشار إلى الكثير من الأجناس الأدبية النثرية مثل: الخطب، والرسائل، والأمثال، والأجوبة، والتوقيعات، والمقامات... إلخ، لكن هذه الإشارات لم تأت - في الغالب الأعم - نتيجة لاهتمامهم ببحث مسألة الأجناس النثرية ذاتها، بل جاءت عرضاً في ثنايا كتبهم. ويمكننا تحديد ورود أغلب هذه الإشارات في المواطن التالية من كتبهم:

---

1 انظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ص 179؛ ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 19؛ ابن وهب، البرهان، ص 127؛ على بن خلف، مواد البيان، ص 58؛ ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1981م)، ص 1093.

2 صمود، "المفاضلة" ص 611.

1- في معرض حديثهم عن أقسام الكلام الأدبي عندما قسموه إلى شعر ونثر.[1]

2- عند تعريفهم بشخصية أدبية معينة.[2]

3- في معرض حديثهم عن بعض القضايا النقدية والبلاغية.[3]

4- وفي معرض تقديمهم لبعض مختاراتهم من النصوص النثرية.[4]

وفي كل هذه الحالات نجدهم يكتفون - غالباً - بذكر مسميات الأجناس النثرية وبالإشارات الوصفية المقتضبة إليها، دون أن يقفوا للتنظير لها. فلم يتوسعوا في دراستها وحصرها، ولم يبحثوا في تعريفاتها وتقسيماتها ولم يهتموا باستقراء قواعدها وتقاليدها.[5] وعلى الرغم من ذلك، فإننا نعتقد أنهم كانوا يشيرون إلى أجناس نثرية واضحة المعالم في أذهانهم وأذهان قرائهم في تلك الفترة. فعندما يسمي الجاحظ أو المبرد أو ابن عبد ربه - مثلاً - مختاراته من النصوص النثرية خطباً، أو أمثالاً، أو توقيعات، أو أجوبة... إلخ ويكتفي بذلك فهو يشير - بالضرورة -

---

1 أغلب الإشارات التي ترد في هذا الموطن تكاد تقتصر على الخطابة والرسائل دون غيرهما من الأجناس النثرية، انظر: الوهيبي، نقد النثر، ص 92.

2 انظر على سبيل المثال: الجاحظ، البيان والتبيين (بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت)، ج 1، ص ص 29، 30، 59.

3 انظر مثلاً: ابن سنان، الفصاحة، ص ص 166، 256، 257؛ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط4 (بيروت: دار الثقافة، 1980م)، جـ1، ص 25؛ التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.)، ج 2، ص ص 140 - 141.

4 انظر مثلاً: ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيني، ط3 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م)، ج 3، ص 3؛ ج 5، ص ص 89، 145، 237.

5 نستثني من ذلك الخطابة والرسائل الديوانية التي حظيت بشيء من الاهتمام في بعض كتابات أصحاب هذه الطريقة.

إلى أجناس نثرية مستقرة وقائمة في أذهان قرائه الذين سيستقبلون هذه النصوص ويتذوقونها وفقاً للتقاليد المتعارف عليها آنذاك لكل جنس من هذه الأجناس النثرية، وإلا لما كان هناك ضرورة - أصلاً - لوضع هذه المسميات أو العناوين الأجناسية genre labels.

أما فيما يتعلق بالطريقة القصدية، فنجد أن أصحابها - وهم قلة - قد وقفوا وقفة متأنية - نسبياً - ومقصودة عند مسألة الأجناس النثرية، فخصصوا أجزاء من كتاباتهم لمحاولة حصرها والتعريف بها والتنظير اليسير لها. وهناك محاولتان رائدتان في هذا المجال سبقتا محاولة الكلاعي؛ إحداهما لابن وهب الكاتب، والأخرى للحميدي. فالأول خصص جزءاً من أحد أبواب كتابه البرهان للحديث عن الأجناس النثرية التي حصرها - تبعاً للوظيفة - على ما يبدو- في أربعة أجناس، يقول: «فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه».[1] ثم أخذ في التعريف بهذه الأجناس الرئيسة والتحدث عن بعض تقاليدها وشروطها ووظائفها مستشهداً في كل ذلك ببعض النصوص النثرية المختارة.

وعلى الرغم من تميز محاولة ابن وهب في هذا المجال،[2] فإن حصره الأجناس النثرية في أربعة فقط لا يعكس الواقع الأدبي للأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم بقدر ما يعكس التوجه الفكري لابن وهب الكاتب الفقيه المتكلم. وإلا كيف يمكن أن نفسر إسقاطه لبعض الفنون النثرية من تصنيفه، مثل التوقيعات والوصايا التي

---

1 ابن وهب، البرهان، ص 150.

2 أشار إلى هذا التميز كل من بدوي طبانة وفاطمة وهيبي. انظر: بدوي طبانة، البيان العربي، (جدة: دار المنار؛ الرياض: دار الرفاعي، 1988م)، ص 106؛ الوهيبي، نقد النثر، ص 90.

أشار إليهما عرضاً في كتابه عندما قال: «وإن رمنا أن نأتي بكل ما سمعنا في هذا الباب من مختصر الوصايا والأدب، وقصير التوقيعات والخطب، طال علينا، وشغلنا عما عليه أجرينا».[1] والباب المقصود هنا هو باب الإيجاز والإطالة الذي ناقشه وهو يتحدث عن جنس الخطابة. وينبغي ألا يفهم القارئ من هذه العبارات أن ابن وهب كان ينظر إلى الوصايا والتوقيعات على أنهما نوعان نثريان يندرجان تحت جنس الخطابة، لأنه لم ينص على ذلك، فضلاً عن إنهما يردان – عند أغلب النقاد والأدباء العرب القدامى – جنسين نثريين مستقلين. وهناك إشكالية أخرى تبرز لنا في تصنيف ابن وهب هذا، وهي أنه يخلط بين الجنس genre والأسلوب mode. فالخطابة والترسل وربما الحديث تبرز فيما كتبه ابن وهب عنها أجناساً نثرية؛ أما الاحتجاج أو الجدل فلا يبدو أنه يشكل جنساً نثرياً، وإنما هو أسلوب كتابي يشترك فيه الكلام الأدبي، شعره ونثره، وذلك باعتراف ابن وهب نفسه «ويدخل (الجدل) في الشعر والنثر».[2] ولعل هذا الأسلوب لا يبتعد كثيراً عن الأسلوب أو الفن البديعي الذي سمّاه البلاغيون العرب "المذهب الكلامي". أما محاولة الحميدي فقد جاءت في مقدمة كتابه تسهيل السبيل، في الفصل الذي عقده فيها بعنوان "حد البلاغة والبيان والكتابة وصفات الظرف والأدب والعلم". و"البلاغة" المذكورة هنا ما هي إلا مصطلح بديل للنثر كما ذكرت فاطمة الوهيبي،[3] وكما سنرى بعد قليل. وقد حصر الحميدي الأجناس النثرية في أربعة، أحدها منقرض والثلاثة الأخرى قائمة، يقول: «والبلاغة تنقسم ثلاثة أقسام،

---

1 ابن وهب، البرهان، ص 161.

2 ابن وهب، البرهان، ص 176.

3 الوهيبي، نقد النثر، ص 94 (حاشية رقم 3).

وقد كان هناك قسم رابع فبطل وهو بلاغة الكهان، والأقسام الثلاثة (هي): بلاغة خطبية وبلاغة تأليفية، وبلاغة رسائلية؛ فالخطبية جد محض... والتأليفية تقترب من الخطبية وهي تنقسم إلى قسمين: قسم جد، وقسم هزل، والرسائلية ثلاثة أقسام: سلطانية لا هزل فيها، وإخوانية تنقسم إلى جد وهزل ورقيق (وهي رسائل المتغزلين)، وهي هزل محض».[1]

وواضح هنا أن البعد الوظيفي العملي هو أساس التصنيف العام للأجناس النثرية عند الحميدي. أما أساس التقسيمات الفرعية لهذه الأجناس الرئيسة فقد كان مبنياً على أساس الموضوع subject matter والأسلوب mode معاً. فهو موضوعي لأن الحميدي قسم الرسائل حسب موضوعاتها إلى سلطانية وإخوانية ورقيق (رسائل المتغزلين)، وهو أسلوبي لأنه اتخذ من أسلوبي الجد والهزل أساساً لتصنيف مضامين هذه الأنواع الفرعية. فهي إما جد محض كما في الخطابة والرسائل السلطانية، أو هزل محض كما في رسائل المتغزلين، أو هزل أحياناً وجد أحياناً أخرى كما في التأليف والرسائل الإخوانية. وعلى الرغم من أهمية محاولة الحميدي هذه في مجال دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي القديم، فهي لا تخلو من النقص والاضطراب. فبالإضافة إلى أن حصر الأجناس النثرية في هذه الثلاثة أو الأربعة لا يعكس الثراء الأجناسي في نثرنا القديم، نجد أن مقاييس الحميدي في تقسيماته الفرعية لأجناس النثر جاءت مشوشة. فالأنواع التي نجدها تندرج – حسب الموضوع – تحت جنس الرسائل (سلطانية، وإخوانية، وغزلية) لا نجد ما يقابلها في الجنسين النثريين الآخرين، الخطابة والتأليف.

---

1 الحميدي، تسهيل السبيل، ص ص 5 – 6.

خامساً: الأجناس النثرية عند الكلاعي

تعد محاولة الكلاعي – في نظرنا – أنضج وأكمل محاولة مقصودة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربـي القديم، فلقد تمكـن الكلاعي – بحكم موقعه من الزمن وبحكم اطلاعه على التجارب الـتي سبقته والتي أفاد منها بطبيعة الحال – أن يبحث مسألة الأجناس النثرية بحثاً دقيقاً ومتأنياً مكنه من حصر هذه الأجناس ودراستها. فقد هـداه بحثه هذا إلى حصر فنون النثر العربـي في ثمانية أجناس genres رئيسة: «وجعلت أبحث عن ضروب الكلام (النثر) فوجـدتها علـى فصـول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنـها الحكـم المرتجلة والأمثال المرسلة، ومنها المورى والمعمـى، ومنـها المقامـات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف».[1] وواضح هنا أن الكلاعي قد اعتمد المنهج الاستقرائي في إحصائه ودراسته للأجناس النثرية. وهذا المنهج يدرس – كما أشار دكروت وتودروف – وجـود الأجنـاس اعتماداً على ملاحظة عصر معين، بخلاف المنهج الاسـتنتاجي الـذي يفترض وجود الأجناس اعتماداً على نظرية للخطاب الأدبـي.[2]

وهذه الأجناس الرئيسة الثمانية التي حددها الكلاعي قسـمت – سواء بطريقة متعمدة (وهذا هو الأكثر) أو بطريقة غـير متعمـدة – بدورها إلى أقسام فرعية (أنواع) كثيرة. فالكلاعي يقسم جنس الترسل إلى سبعة أنواع يضع لها المسميات أو المصطلحات التاليـة: العاطـل،

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 103.

2 انظر المدخل الخاص بالجنس الأدبـي "Genre" في – Oswald and Tzvetan, Todorov, Encyc- lopedic Dictionary of Language(Baltimore and London:The Johns Hopkins Univ. Press, 1972), p. 149

والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصّن، والمفصل، والمبتدع.[1] أما أنواع التوقيع فهي: التوقيع بالكلمة الواحدة، وبالحرف الواحد، وبالآية، وبالبيت من الشعر.[2] أما الخطابة، فقد قسمت إلى شرعية وغير شرعية.[3] أما الحكم والأمثال فقد قسمت إلى: ما روي في أثناء الخطب الرسائل، وما جاء جواباً مرتجلاً، ثم قسمت أيضاً إلى مسجوعة وغير مسجوعة، ثم قسمت تقسيماً ثالثاً إلى ما جاء على وجه التمثيل والتشبيه، وما يعدل به في الغالب عن موضوعه.[4] أما جنس المورى والمعمى فلم يضع له الكلاعي أقساماً محددة غير أنه أشار إلى اللغز على أنه شكل من أشكال المعمى.[5]

أما فيما يتعلق بجنس المقامات والحكايات، فنجد أن الكلاعي لا ينص على تقسيم محدد له، بل يكتفي بذكر أسماء بعض النصوص القصصية العربية المشهورة مثل مقامات بديع الزمان الهمذاني، وكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، وكتاب القائف لأبي العلاء المعري، ويورد نماذج منها في كتابه دون عناية كبيرة بها. ومع ذلك، فيمكننا تحديد ثلاثة أشكال أو أنواع قصصية ذكرها الكلاعي في معرض حديثه عن هذا الجنس، وهي المقامات، والحكايات المختلفة، والأخبار المزورة المنمقة.[6]

أما جنس التوثيق فلم يقسمه الكلاعي أو يفرعه بطريقة متعمدة وصريحة، ولكنه أشار – في معرض تقديمه للنصوص المختارة لتمثيل هذا

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 103 – 161.
2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 161 – 164.
3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 167.
4 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 179 – 182.
5 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 189.
6 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 204.

الجنس – إلى بعض الأنواع النثرية التي تندرج تحته، وهي عقد النكاح، والوصايا، والعهود.[1] أما جنس التأليف فقد قسمه الكلاعي إلى خمسة أنواع هي: المختارات، والمجموعات، والمختصرات، وشـروح معـاني الأشعار، والتأليف المبتدع.[2]

سادساً: أسس التصنيف والتقسيم

السؤال المهم الذي ينبغي أن يطرح هنا هو: ما هي الأسس أو المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تصنيفه لأجناس النثر الرئيسة وأنواعها؟ لـيس في دراسة الكلاعي ما يشير إلى أن قضية الأسس والمعايير كانـت تشـكل إشكالية مهمة في بحثه للأجناس النثرية، لذلك فلن نجد عنده إجابة جاهزة عن سؤالنا. غير أن هذا لا يعني – بطبيعة الحال – أن تصنيف الكلاعـي للأجناس النثرية كان عشوائياً واعتباطياً. فلو دققنا النظر في قسمته الرئيسة للنثر إلى ثمانية أجناس، سنجد أن هذا التقسيم هو تقسيم وظيفي بالدرجـة الأولى. فالوظيفة المنوطة بكل قسم هي العامل الأساسي الذي أهله لكـي يصبح جنساً نثرياً مستقلاً. ولكن، ما طبيعة هذه الوظيفة؟ هل هي وظيفة نفعية؟ وهل هناك قيمة معينة مرتبطة بالترتيب الذي أورده الكلاعي لهـذه الأجناس النثرية؟ كما يفهم من توصيف ألفت الروبـي التالي: «والملاحظ على ترتيب وضعه (أي الكلاعي) لهذه الأجناس أنها تأتي وفـق الأهميـة المستمدة من فاعلية كل منها وظيفياً بالنسبة لعصره، فكتابة الرسائل تحتـل المكانة الأولى، تليها التوقيعات ثم الخطابة... وتأتي المقامات والحكايات في أدنى درجات هذا الترتيب».[3]

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 206 – 211.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 223.

3 الروبـي، الموقف، ص ص 39 – 40.

إن وقفة متأنية عند تقسيم الكلاعي تكشف لنا أن الاعتبارات الوظيفية النفعية لهذه الأجناس النثرية لا تكفي لتقديم تفسير معقول ومقبول لهذا التقسيم. فلو استطعنا – مثلاً – تحديد الوظيفة النفعية العملية لبعض الأجناس النثرية مثل الترسل والخطابة والتوثيق، فهل في مقدورنا تحديد الوظيفة النفعية المرتبطة – مثلاً – بالحكم والأمثال، أو المورى والمعمى؟ فهذان الجنسان النثريان لا يمكن أن يشكلا جنسين مرتبطين بوظيفة عملية أو نفعية معينة، فكلاهما – في الواقع – أقرب إلى الأسلوب الكتابي منه إلى الجنس النثري المبني على وظيفة نفعية وقد أدرك هذا النشاز إحسان عباس الذي يبدو أنه كان – أيضاً – تحت وطأة مفهوم الوظيفة النفعية عندما نظر في تصنيف الكلاعي. يقول متحفظاً على إدراج الكلاعي للمورى والمعمى كنحس مستقل: «وقد أدرج مع هذه (أي الأجناس السبعة) التي تعد أنواعاً على الحقيقة فصلاً في المورى والمعمى».[1]

لذلك نرى أن الوظيفة التي اعتمدها الكلاعي أساساً لتصنيفه النثر العربي إلى ثمانية أجناس ليست مجرد وظيفة نفعية تعنى بتحديد الأغراض العملية التي يؤديها كل جنس نثري، بل هي أساساً وظيفة لغوية (جمالية) مستمدة من طبيعة اللغة المستخدمة في كل جنس من هذه الأجناس. وهذه الوظيفة اللغوية لكل جنس قد تتفق مع الوظيفية النفعية وقد لا تتفق. ويمكننا تحديد الوظائف اللغوية الرئيسة المرتبطة بالأجناس النثرية الثمانية التي حددها الكلاعي على النحو التالي:

---

1 عباس، تاريخ النقد، ص 510.

م	الجنس النثري	الوظيفة اللغوية (الجمالية)
1	الترسيل	الإقناع الكتابي
2	التوقيع	التأثير
3	الخطبة	الإقناع الشفوي
4	الحكم والأمثال	التلميح
5	المورى والمعمى	الترميز (التشفير)
6	المقامات والحكايات	التعليم الممتع
7	التوثيق	التوثيق
8	التأليف	التثقيف والتأديب

أما فيما يتعلق بالربط بين هذا الترتيب الذي وردت به هذه الأجناس النثرية وبين الأهمية المرتبطة بكل جنس، بحيث يأتي الجنس المهم أولاً ثم الذي يليه في الأهمية... إلخ، فنعتقد أنه ربط مفتعل لا يسنده ما ذكره الكلاعي نفسه حول أهمية هذه الأجناس النثرية. لنأخذ – على سبيل المثال – جنس التوثيق الذي يأتي في المرتبة السابعة بعد جنس المقامات والحكايات، ولننظر إلى الأهمية الكبيرة التي يعلقها عليه، يقول: «وعلم الوثائق – أكرمك الله – من أوكد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسنة أقلامه. إذ هو من أجل العلوم خطراً وأرفعها قدراً، وأحمدها أثراً، وأطيبها خبراً، لاحظَّ في البيان لمن يلج بابه، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يحكم أسبابه».[1]

أما معاير تقسيماته الفرعية لهذه الأجناس فهي متعددة. فـ«الأسلوب» هو من أهم المعايير التي اعتمدها الكلاعي في تقسيم بعض

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 206.

الأجناس وتفريعها. فقسمته لجنس "الترسيل" إلى السبعة الأنواع سالفة الذكر قسمة أسلوبية بالدرجة الأولى. فهو لم يأخذ بالتقسيم المضموني المشهور للرسائل حيث تقسم - عادة - إلى رسائل ديوانية ورسائل إخوانية، بل قسمها حسب درجات الصنعة في أساليبها، مبتدئاً بـ "العاطل" أقلها صنعة، ومنتهياً بـ "المتبدع" أشدها تعقيداً وتكلفاً. أما أساليب بقية أنواع الترسيل الأخرى فتأتي بين هذين القطبين. والأسلوب كان - أيضاً - عاملاً أساسياً في تقسيمه لجنس "التأليف". فطريقة كتابة النص التأليفي هي التي أملت عليه - في اعتقادنا - تقسيم هذا الجنس إلى: نص تأليف مختار، وآخر مجموع، وآخر مختصر... إلخ.

أما المعيار الرئيس الثاني الذي جعله الكلاعي أساساً لتقسيماته لبعض الأجناس النثرية فقد كان "الموضوع". فجنس "الخطبة" - مثلاً - قسّم حسب الموضوع العام إلى قسمين رئيسين: خطبة شرعية، وخطبة غير شرعية. والموضوع هو - أيضاً - المعيار الذي بنى عليه الكلاعي تقسيمه "التوثيق". فالنص التوثيقي إما أن يكون عقد نكاح، أو وصية، أو عهداً.

غير أن هذا لا يعني - بطبيعة الحال - أن الكلاعي كان واضحاً ودقيقاً في معاييره التي بنى عليها جميع تقسيماته للأجناس النثرية الرئيسة التي حددها. فهناك بعض الأجناس التي قسمها إلى أنواع يصعب علينا تحديد معيار دقيق واضح لها. فالكلاعي - على سبيل المثال - يذكر في قسمته لجنس "التوقيع" الأنواع التالية: التوقيع بالكلمة الواحدة، والتوقيع بالحرف الواحد، والتوقيع بالآية، والتوقيع بالشعر. فواضح أن النوعين الأول والثاني مبنيان على عنصر الإيجاز؛ أما النوعان الثالث والرابع فمبنيان على مصدر النص الموقع به.

كما أن هناك تعدداً للمعايير في تقسيم الجنس النثري الواحد. فالكلاعي يقسم جنس "الحكم والأمثال" - كما رأينا - ثلاث مرات.

فنصوص هذا الجنس تقسم أولاً، بحسب السياق التي وردت فيــه، إلى: الحكم والأمثال التي تروى في أثناء الخطب والكتابة، وتلك التي تــأتي جواباً مرتجلاً. ثم تقسم مرة أخرى، بحسب التزامها السجع من عدمه، إلى: حكم وأمثال عقدت بالسجع، وأخرى لم تعقد به. أما في المــرة الثالثة، فتقسم، حسب طريقة توظيفها، إلى: «ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه». و«وما يعدل البتة عن بعض وجوهه»، و«ما يعدل به في الغالب عن موضوعه».[1]

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أن هناك بعض الأجناس النثرية الــتي يبدو أن الكلاعي - لسبب أو لآخر - لم يهتم بتحديد أنواعها، وبالتالي يصعب علينا تبين المعيار أو المعايير التي حكمت ذكره لبعض أنواع هذه الأجناس، أو حتى اختياره للنصوص التي أوردها بهدف التمثيل لها. ففــي حديثه عن جنس "المورى" - مثلاً - نجده يكتفي بتقديم تفســير عــام لسبب تسمية هذا الجنس النثري بالمورى، وذلك «لأن باطنه على غــير ظاهره»، ثم يذكر في معرض إيراده لبعض النصوص النثريــة المعمــاة أن «من باب المورى ما يجري في مجرى اللغز»، وأن ابن دريد قد «نحا هــذا المنحى» في الملاحن وكذلك فعل ابن فارس في فتيا فقيه العرب.[2] فهــل كان يعد اللغز والملاحن نوعين من أنواع المروى؟ ربما، لكننا لا نستطيع الجزم بذلك في ظل هذا الإهمال الواضح الذي يعترف به الكلاعي نفسه. وفي حديثه عن "المقامات والحكايات" نجده يتخلى تماماً عن مبدأ التقسيم أو التفريع ويكتفي بإيراد أربع مقامات لبديع الزمان الهمــذاني وثلاثــة فصول من كتاب القائف لأبــي العلاء المعري. ويبدو لنــا أن الســبب الرئيس الذي جعل الكلاعي يورد هذا الجنس النثري ضــمن الأجنــاس

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 182 - 183.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 185 - 186.

النثرية الأخرى ربما كان ولعه وإعجابه الشديدين ببديع الزمان وبالمعري، ولولاهما لأسقطه تماماً من دراسته، بدليل أنه رفض أن يضمن كتابه أي ذكر لغيرهما من كتاب المقامات أو الأشكال القصصية الأخرى. يقول بعد أن أورد مقامات البديع: «ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو ينتهي منها. وقد عارضه في هذا المقامات جماعة من الكتاب، بما نزهت عن ذكره هذا الكتاب!»[1] وحتى إشارة الكلاعي إلى كتاب كليلة ودمنة فإنها إنما جاءت في معرض حديثه عن (أو بالأحرى مفاخرته بـ) كتاب القائف الذي هو في نظره «أكثر من كليلة ودمنة ورقاً، وأفسح طلقاً، وأطيب شميماً وعبقاً».[2]

سابعاً: الشمولية

على الرغم من أن قائمة الكلاعي للأجناس النثرية تعد أشمل قائمة وصلت إلينا على الإطلاق، فإنها لا تعكس كل الأجناس والأنواع النثرية التي كتبت - حقيقة - في أدبنا العربي القديم. لكن قطيعة تقويمنا هذا تظل - حقيقة - مرتبطة بالإجابة عن السؤال التالي، وهو: هل كان مقصد الكلاعي من وضع هذا النظام الأجناسي هو حصر جميع الأجناس النثرية وأنواعها؟

لعل النص المهم الذي حدد فيه الكلاعي الأجناس النثرية بثمانية والذي نقلناه آنفاً يوحي - من أول وهلة - بأن الكلاعي لم يكن يقصد حصر جميع الأجناس النثرية، وذلك نظراً لتكراره حرف الجر "من"، الذي يفيد التبعيض، أمام كل جنس يذكره، الأمر الذي قد يعني أن هناك أجناساً أخرى لم يحددها. لكن قوله "«تأملت... النثر... وجعلت أبحث

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 204.
2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 206.

عن ضروب الكلام فوجدها» في هذا النص، يدل على أنه كان ينوي تحديد جميع أجناس النثر حسب ما رآه هو آنذاك، وليس - بالضرورة - حسب ما يمكن أن نراه نحن الآن. فنظام الكلاعي يشتمل تقريباً على أغلب الأجناس النثرية التي كانت معروفة في الأدب العربي إلى زمنه، خاصة إذا تنبهنا إلى ظاهرة دمج جنسين نثريين أو أكثر تحت مسمى جنس واحد في هذا النظام. فالكلاعي - على سبيل المثال - يدمج في جنس "الحكم المرتجلة والأمثال السائرة" بين ثلاثة أجناس نثرية تشير كتب الأدب والنقد عادة إلى استقلال كل واحد منها، أعني "الأمثال" و"الأجوبة" و"الحكم".[1] وهو أيضاً يضمن جنس "التوثيق" أجناساً نثرية معروفة، هي "العقود" و"الوصايا" و"العهود" وواضح من هذا الدمج أن بعض الأجناس النثرية اعتبرت، حسب نظام الكلاعي الأجناسي، أنواعاً فقط.

ولكن هل يعني هذا أن هذه الأجناس النثرية التي حددها الكلاعي هي كل ما هنالك من أجناس في نثرنا العربي؟ بالطبع لا. فمن المعلوم في الدراسات الأجناسية أن «كل عصر يخضع لنظام أجناسي معين قد لا يغطي بالضرورة كل الأعمال»[2] التي كتبت. فنحن نستطيع على سبيل المثال تحديد بعض الأجناس النثرية المعروفة التي كتبت في أدبنا العربي و لم يدرجها الكلاعي في قائمته مثل "السير والتراجم" و"الرحلات" و"المناظرات"... إلخ.

---

1 لقد تنبه مصطفي السيوفي إلى دمج الكلاعي بين جنسي الحكم والأمثال، عندما قال مبررا تناوله كل جنس منهما على حدة: «والذي دفع إلى هذا التفريق بين المثل والحكم أن الكلاعي في كتابه (إحكام صنعة الكلام) لم يفرق بينهما...» مصطفى السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري (بيروت: عالم الكتب، 1985م)، ص ص 162 - 163.

2 انظر: Ducrot and Todorov, Encyclopedic Dictionary, p. 15

بل نستطيع أن نــزعم أن هناك أجناساً نثرية أخرى لم تسم بعد وتنتظر من يسميها ويحدد معالمها.

أما فيما يتعلق بشمولية الأنواع التي يذكرها الكلاعـي للأجنـاس النثرية الثمانية التي حددها، فيصعب علينا قياسها، نظراً لتعدد المعايير التي اتخذها الكلاعي أساساً لتحديد هذه الأنواع. فقد رأينا – علـى سـبيل المثال – كيف أن الكلاعي قد فرع جنس الترسل، حسب الأسلوب، إلى سبعة فروع أو أنواع، وكان بإمكانه تفريع هذا الجنس حسب الموضوع، إلى فرعين، أعني رسائل ديوانية ورسائل إخوانية، ويكـون بهـذا قـد استقصى كل أنواع الترسل من وجهة نظر هذا المعيار، لو أنه تبناه. وقس على هذا بقية تفريعات الأجناس الأخرى. ومـع ذلـك فنسـتطيع أن نــزعم أنه ربما باستثناء جنس الترسل، فإن الكلاعي لم يكن يهدف من تقسيمه للأجناس النثرية إلى أنواع استقصاء كل هذه الأنـواع. فمـن ناحية، نجد أن الكلاعي يهمل تقسيم بعض الأجناس إلى أنـواع إهمـالاً تاماً، كما حدث في جنس "المقامات والحكايات"؛ ومن ناحية أخـرى، نجده يورد بعض الأنواع لأجناس أخرى دون أن ينص على أنها أنـواع، كما رأينا في جنس "التوثيق" كما نجده أيضاً يكثر من استخدام حـرف الجر "من" للتبعيض عند تقسيمه لبعض الأجناس الأخرى.[1] أمـا فيمـا يتعلق بجنس الترسل، فيبدو – حقيقة – أن الكلاعي قد حاول استقصاء كل أنواعه، كما هو واضح من السطور التالية التي افتتح بها حديثه عـن هذا الجنس: «والترسيل – أعزك الله – مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حسان، بوبتها أبواباً، واخترعت لها ألقابـاً، لتكـون بهـا موسومة، ولمن يطالب البيان مرسومة فرأيت منها ما يجـب أن يسـمى العاطل، ومنها ما يجب أن يسمى الحالي، ومنها منا يجـب أن يسـمى

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص ص 161، 163، 179، 182.

المغصن، ومنها ما يجب أن يسمى المفضل، ومنها ما يجب أن يسمى المبتدع. وسأذكر ذلك قسماً قسماً، وفصلاً فصلاً، إن شاء الله تعالى».[1]

فالكلاعي هنا لا يخفي عنا رغبته الأكيدة في (واعتزازه بـ) تقصي جميع أنواع الترسل وتسميتها ودراستها. ونعتقد أن ذلك قد تحقق له، على الأقل حسب المعيار الذي اعتمده لتفريع هذا الجنس، وهو الأسلوب.

ثامناً: المصطلح

لعله قد اتضح مما سبق من هذه الدراسة أننا قد استعملنا مصطلح "الأجناس" للدلالة على الفنون النثرية الرئيسة التي ظهرت في الأدب العربي القديم، ومصطلح "الأنواع" للدلالة على الأقسام التي تتفرع من هذه الفنون، وذلك حفاظاً منا على وحدة المصطلح واطراده خلال هذه الدراسة. فهل استخدم الكلاعي هذين المصطلحين، أم لا؟ وإذا كانت الإجابة بالنفي، فما هي المصطلحات التي استخدمها للدلالة على كل الفنون النثرية التي حددها وأقسامها؟.

لم يستخدم الكلاعي في دراسته مصطلح "الأجناس" أو مفردة "الجنس" مطلقاً،[2] ولم يلتزم باستخدام مصطلح واحد للإشارة إلى

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 103.

2 ليس هناك – في اعتقادنا – ما يمنع الكلاعي من استخدام هذا المصطلح، فقد كان من المصطلحات المعروفة والمتداولة بين تراثنا العربي الإسلامي، ليس في مجال الفقه والأصول وعلم الكلام والفلسفة فحسب، بل وفي مجال النقد الأدبي. حول استخدام هذه المصطلح نقدياً وأدبياً، انظر– على سبيل المثال –: العسكري، كتاب الصناعتين، ص 179؛ أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمن، ط2 (القاهرة: دار المعارف، 1984م)، ص ص 182 – 188؛ علي بن خلف، مواد البيان، ص 57. أما حول دلالات هذا المصطلح واستخداماته في العلوم العربية الإسلامية عموما، فانظر: محمد التهانوي، كتاب كشاف اصطلاحات الفنون (بيروت: خياط، 1966م) ج 1، ص ص 223 – 226.

الفنون النثرية التي حددها، وإنما استخدم لذلك عدة كلمات تقليدية استخداماً تبادلياً، أي أن الواحدة قد تحل محل الأخرى وتدل عليها. ومن هذه الكلمات على سبيل المثال، كلمة "الضرب" و"الجزء" و"الموضوع" و"النوع" و"الفصل" و"القسم" و"الفن". وكل هذه الكلمات لا تحمل – في اعتقادنا – أي قيمة اصطلاحية في دراسة الكلاعي.

أما فيما يتعلق بمصطلح "النوع"، فقد وجدنا أن الكلاعي قد استخدمه استخداماً جيداً ومطرداً للإشارة إلى فروع جنس الترسل،[1] أما مع بقية فروع الأجناس الأخرى فكثيراً ما يستعيض عنه بكلمة "ومنه"، كما في العبارة التالية التي يقدم فيها أحد أنواع جنس التأليف «ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار».[2]

ولكن ماذا عن مسألة تسمية الأجناس النثرية وأنواعها، وما دور الكلاعي في ذلك كله؟ لاحظنا أن الكلاعي قد حافظ في دراسته على استخدام أغلب مسميات الأجناس النثرية التي كانت معروفة ومتداولة في النقد العربي قبل عصره مثل: الترسل، والخطبة، والتوقيع، والحكم والأمثال... إلخ، إلا أنه أضاف إليها بعض المسميات الأجناسية الأخرى التي اكتسبت قيمة اصطلاحية على يديه، مثل جنسي التوثيق والتأليف. أما إضافته الحقيقية في مجال المصطلح النثري فتكمن – حقيقة – في ابتكاره مسميات جديدة لأنواع الترسل السبعة التي حددها، وهي: العاطل، والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصن، والمفصل، والمبتدع. لذلك ينبغي أن نفهم ملاحظة إحسان عباس التي أشرنا إليها سابقاً حول جهود الكلاعي في تجديد المصطلح النثري «وانصرف هو إلى

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 103 وما بعدها.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 223.

ابتكار مصطلح جديد لضروب النثر»[1] في هـذا السياق. وابتكار الكلاعي لمسميات أنواع الترسل هذه لا يعني - دائماً - أنه هو أول من تنبه إلى كون كل منها يتميز ببعض السمات الخاصة التي تؤهله ليصبح نوعاً من أنواع الترسل. فنوع "المفصل" الذي عرفه الكلاعي بقوله: «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل، لأنه فصّل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصل»،[2] - على سبيل المثال - كان قد حدد كظاهرة (نوع) ترسّلية من قبل الثعالبي، الذي خصص جزءاً من ترجمته للوزير المهلبي عنوانه «ما أخرج من فصوله المردفة بأبيات الشعر» لتبيان هذا النوع.[3] وكل ما عمله الكلاعي هنا هو أنه سمى هذا النوع وجعله أحد أنواع جنس الترسل، ثم نقل أغلب الأمثلة التي أوردها الثعالبي لهذا النوع من كتابات المهلبي النثرية.

تاسعاً: التنظير والتقعيد

أشرنا فيما سبق إلى أن من أهم ما يميز دراسة الكلاعي هذه للنثر العربي هو اهتمامه بالتنظير والتقعيد. وقبل أن نبدأ في مناقشة جهود الكلاعي التنظيرية نود أن نشير إلى ملاحظتين عامتين ومهمتين تتعلقان بهذا الموضوع. إحداهما: أن جهود الكلاعي التنظيرية لأجناس النثر التي حددها لم تكن متوازنة، ففي بعض الأحيان نجده يولي أحد الأجناس (كالترسل مثلاً) اهتماماً تنظيرياً بالغاً، وفي أحيان أخرى نجده يهمل الجانب التنظيري لجنس آخر (كالمقامات والحكايات مثلاً) إهمالاً

---

1 انظر ص 22 من هذا الكتاب.

2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 148.

3 انظر: عبد الملك بن محمد الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر (بيروت: دار الكتب العلمية، 1983م)، جـ 2، ص ص 275 - 277.

فاضحاً يدعو للدهشة والاستغراب. وهذا التفاوت في التـــنظير ربمـــا كان – في اعتقادنا – مرتبطاً بالقيمة الأدبية التي يربطها الكلاعي بكل جنس من هذه الأجناس. والأخرى: أن الكلاعي لم يلتزم خطة واحدة في تنظيره لهذه الأجناس وأنواعها. ومع ذلك، فيمكننا الآن تحديد أبرز جهود الكلاعي التنظيرية فيما يلي:

1 – التصنيف والتقسيم

فقد صنف الكلاعي النثر – كما رأينا – حسب الوظيفة اللغوية إلى ثمانية أجناس رئيسة، ثم فرع هذه الأجناس – وفقـــاً لعـــدد مـــن المعايير – إلى أنواع متعددة. وهذا العمل يمثل – حقيقة – بداية الجهد التنظيري في دراسة الكلاعي.

2 – الحد والتعريف

الاهتمام بتعريف بعض الأجناس والأنواع النثرية مظهـــر مـــن مظاهر التنظير في دراسة الكلاعي. فقد بدا لنا أن الكلاعي لا يهـــتم بوضع حد أو تعريف إلا للأجناس أو الأنواع النثرية التي يعتقد أنه هو الذي ابتكر مسمياتها، لذلك فإن تعريفه لنوع نثري معين غالبـــاً مـــا يكون بمثابة تعليل للتسمية التي وضعها له. فهو يعرف – على ســـبيل المثال – جنس الموري بقوله: «وسمينا هذا النوع من الكلام المـــورى لأن باطنه على غير ظاهره».[1] وبهذه الطريقة نجده يعرف كل أنـــواع الترسل التي ابتكر مسمياتها. وكمثال، نورد تعريفه لنـــوعين منـــها: المصنوع والمرصع. يقول في تعريف الأول: «وسمينـــا هـــذا النـــوع المصنوع لأنه نمق بالتصنيع، ورشح بأنواع البديع، وحلـــي بكثـــرة

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 185.

الفواصل والأسجاع».[1] ويقول في تعريف الثاني: «وسمينا هذا النوع: المرصع لأنه رصع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحل أبيات القريض».[2] وهكذا يفعل مع بقية الأنواع الترسلية الأخرى. أما الأجناس النثرية التي كانت معروفة قبله كالترسل والحكم والأمثال والمقامات والحكايات... إلخ، فلم يشغل نفسه كثيراً بتعريفها، ربما لأنه رأى أن هذه الأجناس كانت معروفة أو معرفة ومستقرة قبله.

لذلك لم ير حاجة إلى تعريفها مرة أخرى. والكلاعي في عرضه لهذه الأجناس، نجده يبدأ أحياناً بوصف عام لهذا الجنس أو ذاك، وأحياناً بتبيان أهميته، وأحياناً أخرى بالدخول في تقسيماته مباشرة. والاستثناء الوحيد لهذه القاعدة هو تعريفه للخطبة. فعلى الرغم من أن هذا الجنس النثري قد كان من الأجناس النثرية المستقرة قبل عصر الكلاعي، إلا أننا نجده يضع التعريف التالي له: «الخطبة عند العرب تقوم على كلام منظوم له بال».[3] وربما كان السبب الرئيس الذي دعا الكلاعي إلى وضع هذا التعريف للخطبة هو - حقيقة - أنه لم يقف على تعريف محدد لها عند من سبقه من النقاد، لأن «النصوص التي اهتمت بتعريف الخطابة (قبله) قليلة جداً».[4]

ومن القضايا التي لها علاقة بالتحديد والتعريف قضية بداية الجنس أو النوع النثري وانقراضه، وقضية تداخل الأجناس والأنواع.

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 121.
2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 134.
3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 167.
4 الوهيبي، نقد النثر، ص 110.

فعلى الرغم من أن الكلاعي لم يول هاتين القضيتين اهتماماً مباشـــراً، فإن دراسته لا تخلو من بعض الإشارات السريعة إليهما. ففيما يتعلق بالقضية الأولى، نجد أنه قد أشار - مـــثلاً - عنـــد تعريفـــه بنـــوع "المبتدع" من جنس الترسل إلى أن «أول من جرى في هـــذا البـــاب بديع الزمان الهمذاني»[1] وقال عند تعريفه لـــ "المغصـــن": «وقلمـــا يستعمله إلا المحدثون من أهل عصرنا»[2] وذكر في أثناء حديثـــه عـــن جنس الخطبة أن هذا الجنس قد «قل رجاله، وعدم - أو كـــاد - في عصرنا هذا مثاله»، وأنه «لولا الفقيه الأستاذ الخطيب أبو الحسن بن شريح لقلت إن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملـــة وطمـــس، وآليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلية ودرس».[3] أما فيمـــا يتعلق بتداخل الأنواع فقد أشار إليها عرضاً عندما تحدث عن طبيعـــة النماذج التي مثل بها لنوع الحالي إذ قال: «وربمـــا أغفـــل في بعـــض الكلام استجلابها (أي الأسجاع والمحسنات البيانية والبديعية)، وأهمل في هذا الباب استدعاؤها. ولكني أنسب الكتاب إلى ما غلب عليـــه، وأذكره في باب ما يميل طبعه كثيراً إليه، وإن كان في بعض الأحايين يميل إلى سواه، ويتحلى بغيره حلاه».[4] وعلى الرغم مـــن أن هـــذه الملاحظات قد تدل على وعي جيد لدى الكلاعـــي بهـــذه القضـــايا الأجناسية، فإنه ينبغي علينا أن نقبل بهامشيتها في دراسته هذه وأن لا نقرأ فيها أكثر مما تحتمل.

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 158.
2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 145.
3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 175.
4 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 105.

3 – التقاليد والشروط

من مظاهر التنظير في دراسة الكلاعي هذه اهتمامه بالحديث عن التقاليد الأدبية للأجناس النثرية التي حددها. وهو في هذا كله إما متبع وإما مبتدع. فاتباعيته تتجلى – على سبيل المثال – في الشروط والتقاليد الخطبية التي يذكرها مثل: التحميد والإيجاز، والتركيز الذهني، والإعداد المسبق للخطبة، ومشاكلة الحين والحال... إلخ. فكل هذه من التقاليد التي كانت مستقرة في الكتابات الأدبية والنقدية، نجدها عند الجاحظ وابن وهب وغيرهما ممن سبق الكلاعي.[1]

أما ابتداعيته فتتجلى في الشروط والتقاليد التي ابتكرها – على سبيل المثال – لجنسي الترسل والتوثيق وأنواعهما، كما لاحظ ذلك بعض الدارسين.[2] وعلى الرغم من أن أكثر التقاليد والقواعد التي يوردها الكلاعي في دراسته هي تقاليد وقواعد استقرائية وصفية تتمشى مع المنهج الاستقرائي العام الذي اعتمده في تحديد الأجناس النثرية، كما يتضح من النص التالي الذي يذكر فيه الكلاعي بعض التقاليد والقواعد الخاصة بالأمثال: «وقد اتسعوا في استخدام الأمثال كل الاتساع. فمنها ما لم يعدل به في الغالب عن موضوعه كقولهم: الخيرة فيما يصنع الله. ومنها ما يعدل البتة عن بعض وجوهه، كقول عمر رضي الله عنه: (كل الناس خير منك يا عمر). لأنه – رضي الله عنه – لم يكن أحد خيراً منه، ولكن يتمثل بقوله من هو أقل خيراً من غيره».[3] فإننا نجد

1 أشار محمد رضوان الداية إلى احتمال تأثر الكلاعي ببعض آراء من سبقه، وخاصة ابن وهب الكاتب وابن رشيق، انظر: تاريخ النقد، ص ص 240 – 421.

2 الداية، تاريخ النقد، ص 417.

3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 182.

بعض التقاليد والقواعد التي ترد بطريقة توجيهية تعليمية قد تعكس استقرار هذه التقاليد في الثقافة الأدبية العربية، وذلك واضح من إكثار الكلاعي لاستخدام عبارات مثل "يستحب"،[1] أو "مما يستحب"،[2] أو "ينبغي"،[3] أو "مما يرخص"[4]... إلخ، وقد تعكس وجهة نظر المؤلف الشخصية، كما يتضح من استخدامه لعبارة "ومما نستحبه".[5]

4 – التطبيق والتمثيل

سبق أن أشرنا إلى أن ما يميز دراسة الكلاعي هذه للنثر هو اهتمام المؤلف بالبعد التطبيقي، حيث يورد عدداً من النصص النثرية نماذج مختارة للأجناس النثرية التي حددها. وهذا البعد التطبيقي هو – في رأينا – ما يقوي البعد التنظيري في هذه الدراسة ويوضحه، لأن معرفتنا بالأجناس الأدبية لا بد أن تكون نابعة من تعاملنا الجاد مع النصوص.[6] فالنصوص النثرية هي أساس تصنيف الكلاعي لأجناس النثر العربي – كما رأينا – وليس الكتاب. فالكاتب الواحد كثيراً ما ترد نصوصه في دراسة الكلاعي كنماذج لأكثر من جنس أو نوع نثري واحد. فنصوص أبي العلاء المعري – على سبيل المثال– يستشهد بها لعدة أنواع من جنس التراسل، ولجنس المقامات والحكايات، ولجنس التأليف، ولجنس المورى.

---

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 167 – 210.
2 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 168، 169، 206، 207.
3 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 174.
4 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 207.
5 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 227.
6 انظر: Jean- Mane Schaeffer, Literary Genres and Textual Genericity. in The Future of Literary Theory, ed.Ralph Choen (New York & London:Routledge, 1989), p. 177

وأهم ما يميز النصوص التي يستشهد بها الكلاعي هو أنها تعكس - إلى حد كبير - واقع الأجناس النثرية التي حددها، تاريخياً وإقليمياً. فمن ناحية، نجد أن هذه النصوص تغطي فترة زمنية تمتد من ظهور الإسلام إلى عصر المؤلف، ومن ناحية أخرى، نجد أنها تمثل أبرز كتاب هذه الأجناس النثرية في مشرق العالم الإسلامية ومغربه (خاصة الأندلس) على حد سواء.

كما أن المؤلف لم ينس أن ينظم نفسه في سلك هؤلاء الكتاب، فأورد لنفسه بعض النصوص الترسلية والقصصية والتوثيقية وغيرها.

وعلى الرغم من هدف الكلاعي الرئيس من الاستشهاد بالنصوص هو - كما ذكرنا - توضيح الجوانب النظرية في دراسته وتحليتها، فإننا نجد نغمة تعليمية خافتة وراء اختياره لنصوص بعينها. وهذه النغمة التعليمية تبرز في بعض تعليقات قليلة يذكرها المؤلف عقب إيراد بعض هذه النصوص، كما يتضح في تعليقه التالي على عهد أورده لأبي إسحاق الصابي: «وذكرنا هذا العهد على طوله لبراعة فصوله، وصحة فروعه وأصوله، وهو مما يجب أن يحتذى عليه، ويفزع في الاهتداء إليه».[1]

1 الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 219.

الفصل الثاني

إشكالية التجنيس
كتاب"في سراة غامد وزهران" أنموذجاً

مقدمة

يعد تحديد الجنس الكتابـــي لأي عمل الخطوة الأولى لأي تفاعل مثمر معه. فالمتلقون للأعمال الأدبية يتلقونها بوعي أو بدون وعي وفق تصور أجناسي معين. وقد يكون هذا التصور الأجناسي مؤسساً علـــى عنوان الكتاب أو على محتواه أو على خلفية كاتبه أو على فهم القارئ له... إلخ. وفي هذه الورقة يطرح الباحث السؤال التالي: مـــا الجـــنس الأدبـــي الذي ينتمي إليه كتاب الشيخ حمد الجاسر" في سراة غامـــد وزهران"؟ ويحاول الإجابة عنه.

تكتسب مقولة الأجناس الأدبية خاصة أو الأجناس الكتابية عامة قوتها من كونها حاضرة وفاعلة في كل عملية قرائية نقوم بها، فعنـــدما نرغب في قراءة نص أو كتاب معين، فإننا نقوم - بـــوعي أو بـــدون وعي- بتجنيسه، أي: تصنيفه، أولاً قبل أن نشرع في قراءته، فنقول إن هذا الكتاب هو مثلاً: رواية أو سيرة ذاتية أو رحلة، أو مـــذكرات، أو دراسة تاريخية، أو جغرافية... إلخ. ونحن عادة مـــا نـــبني فرضـــياتنا الأجناسية استناداً إلى أمور عدة، لعل من أهمها:

1- ما قرأناه من مرجعيات أو سمعناه من وصف لهذا الكتاب.

2- ما نعرفه عن اهتمامات كاتبه التأليفية.

3- ما يوحي به عنوانه.

فإذا افترضنا مثلاً أن هذا الكتاب سيرة ذاتية فإننا نتوقع عدة أمور، منها مثلاً: أن يحدثنا الكاتب عن حياته في فترة زمنية معقولة وعن مجتمعه وتجاربه الحياتية وأثر ذلك كله في شخصيته، وإذا ما افترضنا أن هذا الكتاب هو دراسة تاريخية فإننا نتوقع مثلاً أن يتناول مؤلفه موضوعه تناولاً علمياً موضوعياً يستند فيه إلى مصادر متعددة يوظفها في بحثه.. وهكذا. فالتصور الأجناسي لأي كتاب يؤدي دوراً رئيساً في بناء أفق التوقعات لدينا، والقراءة الفعلية للكتاب هي التي تثبت صحة هذه التوقعات أو عدم صحتها. وقليلاً ما تحقق النصوص الجيدة آفاق توقعات قرائها كاملة، إذ هم عادة ما يجبرون في أثناء عملية القراءة على تغيير هذه التوقعات أو تعديلها، وربما خرجوا عند الانتهاء من قراءة العمل بتصورات أجناسية مختلفة إلى حدٍّ ما (أو مختلفة تماماً أحياناً) عن التصورات التي بدأوا بها قراءة العمل، مما يوفر لهم فهماً جديداً ومعمقاً لهذا العمل.

1 - تجنيس الكتاب:

وبعد هذه المقدمة، أود أن ألفت النظر إلى أنني في قراءتي لكتاب" في سراة غامد وزهران" للشيخ حمد الجاسر - يرحمه الله- قد ركزت على هذا البعد الأجناسي للكتاب دون غيره من أبعاد الكتاب الأخرى، وإلا فأنا أدرك تماماً الثراء العلمي الكلي لهذا العمل. فقد كان هذا البعد إشكالياً بالنسبة لي، فعندما شرعت في قراءة الكتاب كان تصوري له

أنه كتاب رحلة طويلة حقيقية معاصرة قام بها الشيخ إلى سراة غامد وزهران، ورصد فيها مشاهداته وتجاربه الرحلية بإسهاب يتناسب مع عدد صفحات الكتاب البالغة (595) صفحة. وكان المشكل الرئيس لتصوراتي الأجناسية هو ما قرأته عن هذا الكتاب من قبل. وبناء على ذلك، قدرت أن المبدأ المحذوف في العنوان لابد أن يكون "هذه رحلة في سراة غامد وزهران"، هذا على الرغم من أن العنوان قد صيغ بأسلوب يحتمل أن يكون عنواناً يدل على أكثر من جنس كتابي واحد، إذ يمكن أن يقال: "هذا كتاب في سراة غامد وزهران"، و"وهذا بحث تاريخي.. إلخ. ولعل المؤلف - رحمه الله- قد أدرك هذا الأمر فوضع العنوان الفرعي التالي" نصوص، مشاهدات، انطباعات"، لكن فهمي لهذا العنوان الفرعي آنذاك لم يكن إلا ليؤكد انتماء هذا الكتاب إلى فن الرحلة بمعناها العام.

وعندما تقدمت في قراءتي لهذا الكتاب، أدركت أن تصوري الأجناسي وتوقعاتي التي بنيتها عليه لم تعد كافية أو ملائمة للتفاعل البناء مع مضمون الكتاب، وكان لزاماً علي أن أشرع في تعديلها وتحويرها (بل وفي تبديلها أحياناً) فالرحلة الحقيقية في هذا الكتاب قصيرة جداً مدتها (6) أيام فقط، فهي لا تشكل في بنية هذا الكتاب إلا جزءاً يسيراً منه لا يتجاوز اثنتين وثمانين (82) صفحة من صفحات الكتاب. فوقفت أتأمل أجزاء الكتاب كله، فوجدت أن المؤلف قد قسمه إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هي على النحو التالي:

1- القسم الأول: وصف مجمل للرحلة. ويتكون هذا الجزء من وصف عام للرحلة الحقيقية التي قام بها إلى سراة غامد وزهران، يقع في اثنتين وثمانين (82) صفحة، ومن رصد لمعلومات إدارية وجغرافية وإحصائية لم تكن في أغلبها مستقاة من الرحلة الحقيقية،

بل من مؤلفات لكتاب آخرين زاروا المنطقة قبله وكتبوا عنها، ومن معلومات أخذت من منسوبي هذه المنطقة ومثقفيها، وأرسلت إلى الشيخ لاحقاً فألحقها أو أدرجها في الرحلة، وذلك باعترافه[1]. ولم يبد الشيخ اهتماماً كبيراً بالتاريخ الحديث لهذه المنطقة، ربما لاعتقاده بأن خير من يقوم بهذا العمل أبناؤها أو مثقفوها، كما يقول.

2- القسم الثاني: في أصل نسب زهران وغامد. ويبدو هذا القسم بحثا تاريخيا في أصول أهل هاتين القبيلتين ونسبهما وموطنهما، وعلمائهما وشعرهما. وهو لا يمت بصلة قوية وعضوية ومباشرة إلى الرحلة التي قام بها الجاسر إلى هذه المنطقة.

3- القسم الثالث: لمحات عن بقية سروات الحجاز. ويبدو هذا القسم أبعد من سابقه عن موضوع الرحلة (سراة غامد وزهران)، فهو باعتراف الشيخ الجاسر نفسه بحث ألحق بهذا الكتاب لتحفيز الباحثين للقيام بدراسة هذا الجزء المتبقي من سروات الحجاز[2]. وهذا القسم في أغلبه بحث تاريخي عن هذه المناطق، اعتمد فيه الجاسر - مثلما فعل في القسم الثاني - اعتماداً رئيساً على المصادر العربية القديمة.

وفي الواقع فإن القارئ قد يجد صعوبة في الربط الجيد بين هذه الأقسام الثلاثة المختلفة، التي تبدو وكأن الكاتب قد كتبها في أوقات مختلفة ولأسباب مختلفة أيضاً، ورغب في جمعها في كتاب واحد لاعتقاده -ربما- بتقارب موضوعاتها. فهي تدور عموماً حول "السراة"

---

1 انظر على سبيل المثال: حمد الجاسر، في سراة غامد وزهران. (الرياض: دار اليمامة) 1971، ص ص 66، 89، 254.

2 المرجع نفسه، ص 353، 254.

وبغض النظر عن موقف المؤلف من مضمون الكتاب، وموقف بعض الباحثين الذين وقفت على رأيهم في تصنيف الكتاب[1]، فإنه لا يمكن عده في مجمله رحلة بالمعنى المتعارف عليه للرحلة، أي: وصف أو سرد لرحلة واقعية قام بها الكاتب إلى منطقة معينة.

ولكن ما هو التصور الأجناسي الذي خرجت به لهذا الكتاب بعد الانتهاء من قراءته؟

بدا لي أن هذا الكتاب يشكل رحلتين مختلفتين قام بهما الكاتب: أحداهما رحلة مجازية عقلية، والأخرى رحلة حقيقية قام بها الجاسر إلى "سراة غامد وزهران".

ولعل الجدول التالي يبين أبرز ملامحهما:

النوع / المعايير	رحلة مجازية	رحلة حقيقة
الأداة	العقل	الجسد
الزمان	الماضي	الحاضر
المرتبة	أولى	ثانية
المكان	الكتب والمخطوطات	سراة غامد وزهران
الوظيفة	بحثية استطلاعية استكشافية	تجسيدية تكميلية توكيدية تصحيحية

فالرحلة الأولى انطلقت للبحث عن هاتين القبيلتين في مجموعة من النصوص التراثية التي حددها الجاسر وأعاد بناءها، وشيد منها صورة معينة لهاتين القبيلتين وأفرادهما، وقد استغرقت هذه الرحلة من

1 يكاد يجمع أغلب من اطلعت على تصنيفاتهم للكتاب على أنه كتاب في الرحلات.

الجاسر وقتاً طويلاً فيما يبدو من النصوص الكثيرة والمتنوعة التي رحل الجاسر إليها. وهذه النصوص تنتمي إلى حقول معرفية متعددة مثـــل: التاريخ العام، وعلم الأنساب، والأدب عموماً، والشعر منه خاصـــة، والسير والتراجم، والجغرافيا أو البلدان، واللغة، والحديث، وبعـــض المعارف الأخرى. لقد أرانا الجاسر في هذه الرحلة هجـــرات هـــاتين القبيلتين وانتشارهما وأيامهما في الجاهلية والإسلام، وحـــدثنا عـــن إسلامهما ووفادتهما على الرسول صلى الله عليه وسلم، وعرض علينا مساهمتهما في خدمة الإسلام والحضارة الإسلامية في مجـــالات عـــدة سياسية وعسكرية وعلمية وأدبية في مواطن متعـــددة مـــن العـــالم الإسلامي آنذاك.

أما الرحلة الأخرى فهي رحلة حقيقية، مكونها الرئيس مشاهداته الحسية في أثناء القيام بها إلى" سراة غامد وزهران"مع رفيقه وصـــديقه الأستاذ محمد حسن كمال. وقد بدأت هذه الرحلة من مدينة الطائف، واستغرق القيام بها وقتـــاً قصـــيراً لا يتجـــاوز ســـتة أيـــام تقريبـــاً (1390/2/19هـــ - 1390/2/24هـــ.

لقد كانت أداة الرحلة الأولى العقل وما يمتلكه من قـــدرة علـــى الخيال. والخيال هنا لا يعني الاختلاق وإنما يعني القدرة الذهنية الإبداعيـــة على تكوين معالم الرحلة التراثية. فالجاسر رحل بعقله في كتب التـــراث، يقرأ ما كتبه القدماء عن هاتين القبيلتين ويحلله ويناقشه ويستنبط منه مـــا يراه صحيحاً أو راجحاً أو حتى ضعيفاً، وينسج من هذه الرحلة المتخيلـــة صورة مترابطة إلى حدٍّ ما (وإن لم تكن مكتملة بطبيعة الحال) عن تاريخ القبيلتين. أما أداته في الرحلة الثانية فكانت الجسد، إذ رحل رحلة مكانية حقيقية إلى سراة غامد وزهران: "عقـــدنا العـــزم وســـرنا إلى موقـــف السيارات المتجهة إلى تلك الناحية.. وسرنا مـــن الطـــائف في الســـاعة

الواحدة صباحاً يوم السبت 1390/2/19 مع طريق معبد...[1]، ودوّن كل ما وقعت عليه حواسه، مستخدماً الأفعال التالية" شاهدنا، اجتزنا، بلغنا، مررنا، اتجهنا، هبطنا، عدنا، قطعنا، سرنا، استرحنا، قاسينا، ذقنا،... إلخ. وفي بعض مقاطع هذه الرحلة تتداخل مجموعة من الحواس لوصف بعض المشاهد، كما نرى في المثال التالي الذي يصور فيه الكاتب جانباً من سوق الأحد ببلدة رغدان: "... مررنا به وتزودنا بقليل من الفاكهة فقد رأيت منها الموز ما أعجبني منظره فالإصبع منه قريب من حجم الباذنجانة المتوسطة الحجم، ورائحته ذكية..."[2]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الرحلة يكثر فيها أسلوب الوصف والرصد، ويقل فيها أسلوب التحليل والتعليل الذي بدا مسيطراً على الرحلة الأولى.

أي الرحلتين سبقت الأخرى؟ يبدو لي أن الرحلة المجازية قد سبقت الرحلة الحقيقية، إذ إن من الصعوبة بمكان أن يقوم الجاسر بكتابة هاتين الرحلتين في سنة واحدة تقريباً، فقد قام بالرحلة الحقيقية في 1390/2/19هـ، ونشر الكتاب في عام 1391هـ. وكتابة الرحلة المجازية يحتاج في اعتقادي إلى سياحة طويلة في المصادر القديمة التي رحل إليها الشيخ الجاسر تفوق هذه المدة الزمنية بكثير. هذا بالإضافة إلى بعض النصوص التي وردت في كتاباته تؤكد ذلك. فالجاسر يقول مثلاً: "ورأيت أثناء رحلاتي [إلى] مواضع كثيرة لم يوفها المتقدمون حقها من التحديد في جنوب الحجاز، مثل: (أبيدة) و(ثروق) و(بقران) وهي مواضع أثرية قديمة وردت كثيراً في الشعر القديم، واضطربت أقوال المتقدمين في تحديدها فحاولت أن أوضح ما أعرف عنها معرفة قائمة على أساس المشاهدة، ولقد قال

---

1 الجاسر، في سراة غامد وزهران، ص 10.

2 المرجع نفسه، ص 19.

المتقدمون: (ما راء كمن سمع). وحقاً، فإن الرؤية والمشاهدة تمكنان المرء مما لا يستطيع أن يدركه".

بدا عنصر الزمان والمكان مختلفين في هاتين الرحلتين، فزمن الرحلة المجازية هو الزمن الماضي البعيد، إذ تتمحور هذه الرحلة - بالدرجة الأولى - حول تاريخ هاتين القبيلتين في الجاهلية والإسلام، ولو أنه قد يصل في حالات قليلة إلى نهاية القرن الثالث الهجري عند التعريف ببعض علماء القبيلتين. أما الرحلة الحقيقية فهو العنصر الحاضر الذي تشكل فيه بلاد غامد وزهران إحدى المناطق الثلاث عشرة الرئيسية للمملكة العربية السعودية. أما فيما يتعلق بالمكان، فنجد أن طبيعة المكان في الرحلة المجازية غير محدد، فالكاتب لا يقتصر في تتبعه لأخبار هاتين القبيلتين وأفرادهما في منطقة السراة بل يتجاوزها إلى مناطق متفرقة من العالم الإسلامي، رحل أو هاجر إليها أبناء هاتين القبيلتين لأسباب متنوعة لا مجال لذكرها هنا. أما المكان في الرحلة الحقيقية فهو محدد كبير، إذ يقتصر على سراة غامد وزهران (أو منطقة الباحة) والقاطنين بها.

تضطلع هاتان الرحلتان بوظائف مختلفة، وإن كان بعضها يكمل بعضها الآخر. فوظائف الرحلة المجازية هي البحث والاستطلاع والتنقيب والاستكشاف في كتب التراث عن تاريخ هاتين القبيلتين. ويأتي هذا كله ضمن اهتمام الجاسر الشديد وشغفه الدائم بدراسة مختلف أرجاء الجزيرة العربية، لأسباب متعددة ذكرها الجاسر، منها: أن الجزيرة العربية" لا تزال بكراً، وأنها بحاجة إلى دراسة متعددة النواحي ذلك أنها مهد العرب..."[1]، وأن فهم الشعر العربي القديم فهماً صحيحاً لا يتحقق إلا بدراستها[2]، وأن دراسة أحوال الجزيرة واجب

---

1 المرجع نفسه، ص 3.

2 المرجع نفسه، ص 8.

وطني يمليه موقف الباحث من بلاده وأمته[1]. أما وظائف الرحلة الحقيقية فهي - كما أشار إليها الجاسر[2]- تجسيدية، وتكميلية وتوكيدية، وتصحيحية. فهي تجسيدية لأن الجاسر أراد أن يجعل من هذه الرحلة تطبيقاً عملياً للرحلة المجازية التي قام بها في كتب التراث، وهي تكميلية لأنه أراد أن يكمل دراسة المواضع الكثيرة التي لم تقف عليها كتب الأمكنة ويحددها، وهي توكيدية لأنها تؤكد بعض ما جاء في كتب التراث والشعر من أخبار وأسماء للمواقع، وهي تصحيحية لأن الجاسر يحاول أن يرفع اللبس والاضطراب الذي لحق بكثير من المواضع في كتب المتقدمين ويصححه.

2 - العلاقة بين الرحلتين:

أما فيما يتعلق بالعلاقة بينهما، فهي في اعتقادي علاقة تداخل وتقاطع وتواصل، فالشيخ- يرحمه الله- كثيراً ما يشير في رحلته الحقيقية إلى بعض ما توصل إليه في رحلته المجازية، كما فعل عندما تحدث عن زيارته لـ "وادي أبيدة"، إذ استدعى ما ورد في كتب التراث حول هذا المكان وما ارتبط به من أحداث لعل من أهمها مصرع الشاعر الجاهلي المشهور الشنفرى[3]، وقام بالشيء نفسه عند حديثه عن زيارته لمدينة بلجرشي: وصلتها (بجرش) التاريخية[4]، وعن فرعة دوس التي ذكرته بالصحابي الجليل أبي هريرة رضي الله عنه[5]... إلخ.

---

1 المرجع نفسه، ص 8.
2 المرجع نفسه، ص 7- 11.
3 الجاسر، في سراة غامد وزهران، ص ص 27-29.
4 المرجع نفسه، ص ص 42 - 49.
5 المرجع نفسه، ص 57.

وهو كثيراً ما يشير - أيضاً- إلى رحلته الحقيقية في ثنايا رحلته المجازية في القسمين الأخيرين من الكتاب، وهي إشارات أعتقد أن الكاتب قد أدخلها في الرحلة المجازية بعد أن عاد من رحلته الحقيقية. ومن تلك الإشارات مثلاً قوله: "ومن اللهجات الغريبة التي سمعتها في سراة دوس كلمة" ايل" في ايل نعمة[1]، وإيراده لفروع قبيلتي غامد وزهران المعاصرة، ووصفه لمشاهدته لموقع ذي الخلصة. وثمة عبارات كثيرة وردت في سياق الرحلة المجازية تؤكد التداخل بين الرحلتين، من مثل: "ويطلق اسم شبابة في عصرنا الحاضر على مجموعة من القبائل[2]، وقوله: "وقبيلة الشاعر[الأحول الشكري] تسكن في بلاد السراة المعروفة الآن باسم غامد وزهران"[3].

كانت هذه أمثلة قليلة من دلائل كثيرة تثبت الترابط الشديد بين الرحلتين، والتداخل الموضوعي والنفسي بينهما. فالشيخ - يرحمه الله- رحل فكرياً إلى تاريخ هاتين القبيلتين في كتب التراث ماضياً، وأراد أن يرحل إليهما حقيقة حاضراً، ليقف على كثير مما حفظته ذاكرته لهذه المنطقة وأهلها، فليس من رأى كمن سمع، كما قال. ولو دققنا الآن النظر في العنوان الفرعي لهذا الكتاب (نصوص، مشاهدات، انطباعات) لوجدناه معبراً أدق تعبير عن هاتين الرحلتين. فنصوص الرحلة المجازية التراثية تمثل الماضي العريق، ومشاهدات الرحلة الحقيقية تمثل الحاضر الزاهر، والملاحظات التي أوردها الجاسر في كتابه عنهما تمثل حرصه الشديد على ربط الماضي بالحاضر.

1 المرجع نفسه، ص 488.
2 المرجع نفسه، ص 464.
3 المرجع نفسه، ص 467.

وربما كان هذا كله مصداقاً لمقولته التي وضعها منظمو هذه الندوة على الشريط الموزع على المشاركين: "إذا لم نربط حاضرنا بماضينا لن تستقيم حياتنا"



الفصل الثالث

المراجعات النقدية
في الخطاب النقدي السعودي المبكر:
كتاب (المرصاد) أنموذجًا

تقديم:

عرف النقد الأدبي السعودي في بداياته أشكالا نقدية متعددة، لعل من أهمها المراجعات النقدية أو نقد المراجعات. وعلى الرغم من أهمية هذا الضرب من النقد، فإنه لم يحظ بالاهتمام الكافي، فليس ثمة دراسة - فيما نعلم - خصصت لمناقشة أسباب ظهوره وازدهاره، وبواعثه، وآثاره في الحركة النقدية السعودية عموما. وهذه القضايا هي ما يطمح هذا البحث في مناقشتها من خلال دراسة كتاب (المرصاد) لإبراهيم الفلالي، بصفته أنموذجا ممثلا لهذا النوع من النقد.

المراجعات النقدية:

تشكل المراجعات النقدية للكتب والأعمال الإبداعية مكونا رئيسا من مكونات الحركة النقدية في المملكة العربية السعودية في مراحلها المبكرة، وقد لا نكون مبالغين إن نحن قلنا إنه أهم مكوناتها على

الإطلاق. فلقد كان هذا النوع من النقد المحرض الأول لجزء كبير من الكتابات النقدية المتنوعة. ولعل نظرة سريعة في كتاب الدكتور منصور الحازمي (معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية) بجزأيه تبين لنا الحضور القوي لهذا النوع من النقد الذي جعل الحازمي يفرد له بابا مستقلا في كلا الجزأين سماه "نقد الكتب". وقد كان اطلاعي على هذا الباب محفزا لي لاختيار هذا الموضوع.

ويمكننا هنا التمثيل لأهمية هذا النوع من النقد بالمراجعات التي أثارتها بعض الكتب مثل: "كتابي" لأحمد عبد الغفور عطار، و"خواطر مصرحة" للعواد، و"فكرة" للسباعي، و"وحي الصحراء" لمحمد سعيد خوجة وبالخير، و"نفثات من أقلام الشباب الحجازي" للساسي وغيرها.

وربما كان من أسباب رواج نقد المرجعات في الخطاب النقدي السعودي المبكر أنه كان من أكثر الأنواع النقدية إسعافا وتيسرا، ومن أقلها كلفة ومشقة، فهو لا يتطلب في الغالب الأعم من كاتبه معرفة نقدية معمقة أو جهودا تنظيرية مبتكرة. كما أنه لا يحتم على كاتبه القيام ببحث موسع لجمع النصوص الأدبية والفكرية المتفرقة وتصنيفها وتحليلها وتتبع الظواهر الفنية والفكرية فيها، بل يكون إنتاج هذا النوع من النقد مرتبطا إلى حد كبير باطلاع الكاتب على ما يقع في يديه - غالبا بالصدفة أو بالمناسبة - من نتاج أدبي أو فكري حديث النشر، وبرغبته أو تحمسه للكتابة عنه لسبب أو لآخر.

ومن العوامل المهمة التي ساعدت على انتشار هذا النوع من النقد وتحديد كثير من ملامحه الصحافة السائدة آنذاك. فالقائمون على الصحافة في تلك الأيام وجدوا هذا النوع من النقد مناسبا لصحفهم

من حيث محدودية المساحة التي تتطلبها المراجعة النقدية مـــن جهـــة، والإثارة الشديدة التي تنتجها هذه المراجعة من جهة أخرى، وهي الـــتي تكون سببا رئيسا من أسباب الترويج لهذه الصحف والمجلات. ومعلوم أن المراجعات النقدية في كل بلدان العالم تظهـــر وتنمـــو وتزدهـــر في أحضان الصحافة أو الدوريات بشكل عام[1].

وعلى الرغم من الأهمية القصوى للمراجعات في تاريخ الحركـــة النقدية في المملكة العربية السعودية، فإن هذا الموضوع لا يـــزال – في نظري – مهملا ويحتاج إلى كثير من العناية والاهتمام. وربمـــا كـــان السبب في إهماله تناثر مواده وتفرقها في كثير مـــن أعـــداد الصـــحف والمجلات التي كانت تصدر في بلادنا خلال مرحلة التأسيس النقـــدي. فهذا النقد يحتاج إلى جهود حثيثة تخصص لجمعه وتصنيفه وربما إعـــادة طبعه، ومن ثم دراسته. ولعل الجهود الرائعة التي بذلها الدكتور منصـــور الحازمي في هذا السياق تسهل هذه العملية قليلا وتمهد الطريق لكـــل باحث يروم ذلك. ولعل الرجوع إلى بعض فهارس مجلة المنهل وغيرها من الإصدارات الدورية يؤدي شيئا من ذلك الدور.

ومع ذلك، فينبغي أن نشير إلى بعض الجهود الطيبة التي قام بهـــا الدارسون الذين تعرضوا (بطرق مختلفة وتحت مســـميات متنوعـــة) في دراساتهم النقدية إلى بعض هذه المراجعات، ونشيد بها. ومن أبرز هؤلاء الدارسين – إضافة إلى الدكتور منصور الحازمي – محمـــد العـــوين في دراسته الرائدة (المقالة في الأدب السعودي الحديث)[2]، وعثمان الغامدي

---

1 Fred Lewis Pattee. **The New American Literature, 1890-1930**. Century: Newyouk 1930. P. 398.

2 محمد العوين. **المقالة في الأدب السعودي الحديث**، ط2 (دار الصميعي: الرياض 1426 هـــ). ولو أن كثيرا من ملاحظاته حـــول المراجعـــات وردت في الهوامش.

الذي خصص جزئية من رسالته للماجستير (الممارسات النقدية عند عبد الفتاح أبو مدين) للمراجعات النقدية التي كتبها أبو مدين تحديداً[1]، إضافة إلى علي الدومري الذي أفرد للمراجعات النقدية صفحات قليلة في بحثه (المادة الأدبية في صحيفة البلاد السعودية)[2].

المرصاد:

لقي مرصاد الفلالي منذ ظهوره اهتماما بالغا من القراء واستحوذ على اهتمام عدد كبير من الدارسين والنقاد المعاصرين له والتالين لهم[3]. فقد ناقشه بعد صدور جزئه الأول مباشرة في مجلة المنهل عام 1370هـ/1951م حسن القرشي في مراجعة له بعنوان (نقد المرصاد)[4]، وعبد الله عبد الجبار بعد ظهور جزئه الثاني في مراجعة له اختار لها العنوان المثير التالي: (مرصاد المرصاد)[5]. واهتم به بعد ذلك عدد من

---

1 عثمان الغامدي. "الممارسات النقدية عند عبد الفتاح أبو مدين"، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1423هـ/2002 م.

2 علي الدومري، "المادة الأدبية في صحيفة البلاد السعودية من سنة 1365هـ - إلى سنة 1378هـ: دراسة وصفية تحليلية". رسالة دكتوراه نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1420هـ.

3 يحي ساعاتي، "عن الكتاب"، **المرصاد**، لإبراهيم هاشم فلالي، ط3 (النادي الأدبي بالرياض 1980هـ) ص 7. وقد اعتمدنا في دراستنا هذه الطبعة لكتاب المرصاد.

4 نشرت هذه المراجعة أولا في الجزء السادس من العدد 12 من مجلة المنهل الصادر في شهر محرم عام 1371هـ/أكتوبر 1951م، ثم أعيد نشرها ملحقا بكتاب **المرصاد** للفلالي في طبعته الثالثة الصادرة عام 1400هـ/1980م عن النادي الأدبي بالرياض.

5 نشرت في نهاية الجزء الثاني من الطبعة الثانية لكتاب **المرصاد**، ثم أعيد نشرها ملحقا بالكتاب في الطبعة الثالثة المشار إليها.

الدارسين، منهم: الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين[1]، وعبد الله الحامد[2]، ومنصور الحازمي[3]، وحسين بافقيه، وسلطان القحطاني[4]، ومحمد ربيع الغامدي[5]، وظافر الكناني. ويشترك هؤلاء الدارسون في التأكيد على الأهمية التي يحتلها هذا الكتاب في تاريخ الحركة النقدية السعودية؛ ففريق منهم عده "أول كتاب نقدي تطبيقي كامل"، و"أول كتاب نقدي متخصص" في النقد المقالي[6]، و"أهم كتاب نقدي في تلك المرحلة"[7]. وفريق آخر منهم ربط هذه الأهمية بالطبيعة التحفيزية والتحريضية لهذا الكتاب، لأن الفلالي "قد كان في أسلوبه ونقده استفزازيا عنيفا يمزج الجد بالهزل، ولا يتوانى عن تسديد سهامه الحادة إلى صدور منقوديه..."[8].

---

1 عبد الفتاح أبو مدين **في معترك الحياة.**، (نادي جدة الأدبي الثقافي 1402هـ) ص ص 215-221.

2 عبد الله الحامد، **نقد على نقد: نقد دراسات الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية** (مطابع الفرزدق: الرياض 1411هـ) ص ص 57-70.

3 منصور الحازمي، **الوهم ومحاور الرؤيا.** (دار المفردات: الرياض 1421) ص ص 107-121.

4 سلطان القحطاني، **النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية: نشأته واتجاهاته.** (نادي الطائف الأدبي: الطائف 1424هـ) ص ص 84-86، 115-116.

5 محمد ربيع "قراءة في كتاب المرصاد للفلالي" **جريدة الرياض.** 30 ديسمبر 2004م.

6 ظافر مشبب الكناني، **النقد الانطباعي لدى النقاد السعوديين.** (مركز حمد الجاسر، الرياض 1429هـ/2008 م). ص 71.

7 محمد صالح الشنطي، **النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية: ملامحه واتجاهاته وقضاياه.** ج1 (دار الأندلس: حائل 1422هـ) ص 78.

8 منصور الحازمي، **الوهم ومحاور الرؤيا.** ص 115.

وربما كان الفريق الثاني أقرب إلى الدقة في تحديد هذه الأهمية التي يحتلها كتاب المرصاد. فهذا الكتاب ليس كتابا نقديا متخصصا، ولا كتابا في النقد التطبيقي، فكلا هذين النوعين من النقد يتطلبان أمورا أساسية يخلو منها حقيقة كتاب المرصاد أو يكاد. فلكي يستحق الكتاب أن يندرج في هذين التصنيفين، لا بد - من وجهة نظرنا - أن يشتمل على العناصر أو المكونات التالية مجتمعة: (1) التجاوب الفوري مع النصوص؛ (2) الفهم المعمق لها؛ (3) تحليلها تحليلا شاملا؛ (4) تقويمها والحكم عليها بصورة موضوعية. وإذا أمعنا النظر في هذا الكتاب، فربما لن نجد متوفرا فيه سوى العنصر الأول، أعني التجاوب اللحظي مع النصوص. وهو بالتالي نقد انطباعي صرف يعبر عن الحالة النفسية الراهنة للفلالي تجاه العمل المقروء، فالناقد هنا يحدثنا عما يحبه أو يكرهه في النصوص والأعمال التي يتعامل معها لأسباب خاصة به هو، وليست خاصة بالعمل في حد ذاته، وأحكامه النقدية "لا ترقى إلى مستوى الدراسة الجادة المتأنية، بل هي أقرب إلى التعليقات السريعة والانطباعات العابرة"[1]. وأعتقد أن تحديد القيمة الحقيقية لهذا الكتاب مرتبط إلى حد كبير بتحديد الطبيعة الأجناسية التي كتب بها. وأقترح في هذه الدراسة قراءة هذا الكتاب بوصفه كتابا في المراجعات النقدية التي يشتمل على كثير من سماتها. ومن الجدير بالذكر أني قد لاحظت على الدراسات التي كتبت عن المرصاد إهمالها الواضح للجزء الثالث من الكتاب وتركيزها على الجزأين الأول والثاني. وفي اعتقادي أن الجزء الثالث هو الذي يكشف عن الهوية الأجناسية لهذا الكتاب ويعززها؛ أعني المراجعات النقدية. ولا أدري ما سبب هذا الإهمال، هل هو الاهتمام بالشعر ونقده أم أن هناك أسبابا أخرى لم يفصح

1 منصور الحازمي، **الوهم ومحاور الرؤيا**. ص 109.

عنها. فحق الجزء الأول من المرصاد الذي أحتفي به كـثيرا لا يعـدو كونه مراجعة لعدد ممتاز من صحيفة البلاد، فقد كـان هـذا الجـزء مراجعة للصحيفة ورئيس تحريرها الأستاذ عبدا لله عريف قبل أن يكون مراجعة للقصائد التي نشرت فيه. يقـول الفـلالي: "ولا أدري مـاذا أصاب العريف: أهو إفلاس في مواد الجريدة أو هو الإفلاس في الـذوق الأدبـي أو هو الإفلاس في الشجاعة الأدبية"[1]. وكذلك الجزء الثـاني من الكتاب، فقد كان في معظمه مراجعة لكتاب الساسي كله قبل أن يكون نقدا لنصوص شعرائه المختارين الذين لم يكن الفلالي لسوء حظه من بينهم. يقول الفلالي على سبيل المثال: "ولا أدري أهي من اختيـار الساسي أم من اختيار الشاعر نفسه... وإن كانت من اختيار الساسي فقد دلل لنا الساسي بهذا الاختيار على أن ذوقه الأدبـي أو ذوقـه الشعري ليس في المكان الذي يبيح له أن يختار شعرا ليعرضـه علـى الناس"[2].

وسنعتمد في تحديد معالم المراجعة النقدية في المرصاد على مقالـة مهمة كتبها هربـرت لنـدنبرغ (Herbert Lindenberger) حـول المراجعات النقدية وأشكالها. وسنرى بأن أغلب الأشكال التي حـددها الباحث للمراجعات النقدية متوفرة في المرصاد. فقد حدد الباحث ثلاثة أشكال رئيسة من المراجعات، هي: المراجعة السطحية أو الخارجيـة، والمراجعة المتقصدة المتربصة، والمراجعة النقدية المحولة[3].

1 الفلالي، **المرصاد**، ص 51.

2 الفلالي، **المرصاد**، 160.

3 ينظـر: Herbert Lindenberger "Re-viewing the Reviews" in **The Horizon of Literature**. Ed. Paul Hernadi (Lincoln & London: the University of Nebraska Press, 1982) pp. 283-285.

أنواع المراجعات النقدية:

1 - المراجعة السطحية:

يتميز هذا النوع من المراجعات باستجابة جدية من الفلالي، إما سلبية أو إيجابية؛ سرعان ما تتحول المراجعة فيها إلى أنشودة مديح وإطراء بسبب الاشتراك في الموقف الفكري كما هو الشأن مع حمزة شحاتة الذي يقول عنه: "فالأستاذ شحاتة... يسمو في شعره ويحلق، وإنك حينما تقرؤه تقف أمام شاعر فخم ضخم جزل الألفاظ متين التركيب متماسك الأداء تماسكا يذكرنا بشعر الفحول القدامى"[1]. ويقول عنه أيضا: "إني بلوت شحاتة عن كثب حينما جمعتنا البعثات تحت سقف واحد فعرفت عنه ما لم أكن أعرف من قبل"[2]، أو بسبب المركز الذي يحتله المنقود كما هو الشأن مع الصبان[3]. أما الشكل السلبي لهذا النوع من المراجعة فإنه يتحول إلى إدانة متعنتة سببها الرئيس خلاف فكري أو شخصي بين المراجِع والمراجع جعل الأول يتحامل على نص الآخر. ويستخدم هذا النوع من المراجعة للتنفيس عن مشاعر الكاتب الغاضبة التي يستطيع التفوه بها. وهذا ما نراه تحديدا في نقد الفلالي لأحمد قنديل. يقول، على سبيل المثال، معلقا على مطلع قصيدة لقنديل بعنوان (هذا سبيلي):

"فبدأت أقرأ:

صناعتي في الورى الكلام به   أحيا فقيرا وحرفتي الأدب

---

1 الفلالي، **المرصاد**. ص 92.

2 الفلالي، **المرصاد**. ص 94.

3 ينظر على سبيل المثال تحليله الاحتفائي لقصائد محمد سرور صبان في أثناء مراجعته كتابه **شعراء الحجاز في العصر الحديث**: الفلالي، **المرصاد**، **ص ص**: 144-157.

فإذا بشيء في أعماق نفسي يصيح بـــي: لا تقرأ! فـــأي مطلـــع هذا؟ لا براعة استهلال كما يقول علماء الأدب القدامى، ولا جمال في الأداء، ولا صدقا في البكاء... أي إحساس نستشف مـــن وراء هـــذه الألفاظ المرصوصة؟ إنه كلام ميت لا حركة فيه ولا حياة..."[1].

ويقول منتقدا أسلوبه النثري:

"إن هذه اللغة القانونية المعقدة واللهجة البابلية المرتبكة التي يتكلم بها الأستاذ في حاجة إلى مترجم يترجم لنا معنى (البســيط المرتقــب) و(المألوف العادي)..."[2].

2 – المراجعة المترصدة المتصيدة:

وهي المراجعة التي ترفض الحـــديث عـــن كامـــل محتويـــات الكتاب/النص المراجع أو ترفض وضعه في سياقه الفكري المناســـب، وتركز عوضا عن ذلك على التفاصيل المفردة المتفرقة. ولهذا النوع من المراجعة شكلان أيضا: إيجابـــي وسلبـــي. فالشكل الإيجابـــي يتمثل في المرصاد في الإطراءات المتتالية لبعض النصوص المراجعـــة وإبـــراز مقاطع مختارة بعناية منها، توضح جماليات هذه النصـــوص وأهميتـــها الفكرية والعلمية دون ربطها بالكتاب أو النص المراجـــع ككـــل أو تحديد إسهامها في الدراسات المعاصرة للحقل الكتابـــي الذي تنتمي إليه. ولعل أوضح الأمثلة على ذلك المقاطع التي يختارها في نقده لعبد الله الخطيب ومحمد سعيد العامودي، إذ نقابل عبارات من مثل "هنـــا شعلة تضيء لنا... هنا قلب يعتصر... هنا عبد الله خطيب"[3]، أو "إن

1 الفلالي، **المرصاد**. ص 25.

2 الفلالي، **المرصاد**. ص 30.

3 الفلالي، **المرصاد**. ص 117.

العامودي لا يفهم الحياة إلا غناء وألحانا وأشجانا... لا يفهم الحياة إلا شعرا"[1]، أو "وهذه رباعية من رباعيات العامودي... لا، إنها ليست رباعية إنها أنة قلب يحترق"[2]. ويقول الفلالي أيضا بعد أن أورد مقاطع جميلة من ترجمة العطار **للزنابق الحمر** لتاغور: "وإن النقد الأدبي لا يسعه إلا أن يشد على يد الأستاذ العطار تحية وتقديرا وإعجابا"[3]، وقد يجد الفلالي نفسه مضطرا لإيراد بعض العبارات الناقدة اليسيرة للتخفيف من قوة العبارات الإطرائية المادحة، مثل العبارات التالية التي أوردها في الهامش مخاطبا فيها العامودي "ونهمس همسة صغيرة في أذن العامودي فنقول له: إن الأفراد والآحاد بمعنى واحد ولا نحب أن نؤاخذك على هذا، ولكن يجب أن تنتبه مرة أخرى يا أستاذ"[4].

أما الشكل السلبي لهذا النوع من المراجعة فيتمثل في صراع المراجع الدائم مع الكتّاب وما يوردونه من أفكار وصور ورؤى في نصوصهم. ويبرز كذلك في تصيده للأخطاء والهفوات (أو ما يعده كذلك) والتركيز عليها وتضخيمها، مخرجا إياها من سياقها الفكري الذي وردت فيه ومهملا صلاتها بما قبلها وما بعدها في النص المراجع. وأمثلة هذا النوع السلبي من المراجعة كثيرة في المرصاد لا سبيل إلى حصرها، بل قد لا نكون مبالغين إن قلنا بأن هذا النوع من المراجعة هو الغالب على مراجعات المرصاد، وخاصة المراجعات الشعرية. فالقصيدة تلغى بكاملها لضعف بيت واحد فيها، والمقطع الشعري يقلل من

---

1 الفلالي، **المرصاد**. ص 126.
2 الفلالي، **المرصاد**. ص 127.
3 الفلالي، **المرصاد**. ص 260.
4 الفلالي، **المرصاد**. ص 186 الحاشية.

شاعريته بسبب كلمة أو صورة لا تروق للفلالي أو يعتقد أنها غير شعرية من وجهة نظره[1].

وعلى الرغم من أن الدراسات التي تهتم بهذا النوع من المراجعات النقدية ذات الطبيعة التصيدية تشير إلى أن تصيد الأمثلة الإيجابية هو الغالب عليها عادة، وذلك لأن الاتفاق مع النص المنقود أو المراجع لا يحتاج - بخلاف الاختلاف معه - إلى إبراز معرفة معمقة وواسعة من الناقد، فإن ما لمسناه في المرصاد هو أنه يغلب التركيز على الأمثلة والشواهد السلبية من وجهة نظره، وربما يعكس هذا الأمر درجة عالية من الوعي والدراية والعلم أكثر مما يعكسه موقف الاتفاق المتمثل في التركيز على إيراد الشواهد الإيجابية.

3 - المراجعة النقدية المحولة:

وفي هذا النوع من المراجعة يحتل المراجع موقع الكاتب، فيتجاهل الناقد الكتاب أو النص الذي يفترض أنه يقوم بمراجعته ويركز عوضا عن ذلك على اهتماماته الخاصة. ولعل هذا النوع من المرجعات هو الأبرز في المرصاد. ويأتي هذا النوع من المراجعة على شكلين رئيسين: الشكل المقالي، والشكل الافتراضي.

فالشكل المقالي لهذا النوع يكون فيه الكتاب أو النص المراجع ببساطة قناعا للناقد المراجع يستخدمه لبث أفكاره الخاصة حول موضوع الكتاب أو النص أو غيره من الموضوعات. فالفلالي في المرصاد يستغل ما يراجعه من نصوص للتعبير عن بعض القضايا السياسية والاجتماعية التي قد يجد حرجا في الكتابة عنها مباشرة. فهو على سبيل المثال يختتم عرضه أو مراجعته لكتاب (في ربوع عسير) لمحمد عمر رفيع بقوله: "وكل ما

1 ينظر على سبيل المثال: الفلالي، **المرصاد**. ص ص 41-45، 46-50.

نرجوه من حكومتنا أنها إذا بعثت حملة لتأديب مانعي الزكاة في ذلك الجهل أن تصحبها بحملتين إحداهما للقضاء على الأمراض هناك والثانية لتعبيد الطرق، رحمة بالأهلين والعصاة والمؤدبين"[1]. وتتحول مراجعته لكتاب (تاريخ مكة) لأحمد السباعي في كثير منها إلى نقد للمناهج الدراسية، ونظام التقارير المعمول به في الحج. ويستغل الفلالي كذلك مراجعته لمسرحيات عبد الله عبد الجبار (أمي) و(العم سحتوت) و(الشياطين الخرس) لإبداء وجهة نظره حول فن القصة والمسرحية ووضعها في المجتمع. كما تتخذ مراجعته لشعر محمد سعيد عامودي وسيلة للحديث عن أهمية الفنون بما فيها الشعر والنثر والتصوير والموسيقى والرقص والرسم بالنسبة للإنسان كونها أدوات ووسائل جميلة للتعبير عن النفس "التي اختص بها الله عباده الآدميين دون سواه"[2].

أما الشكل الافتراضي فهو الذي لا يعرض فيه الناقد أو المراجع النص المراجع كما هو بل كما يبغيه أن يكون أو أن يُكتب[3]. فالفلالي يمدح المقاطع أو الأجزاء التي لا يمانع في كتابتها ويقترح الطريقة التي ينبغي أن تكتب بها المقاطع الأخرى. وسنستشهد بمثالين على هذه الطريقة، أحدهما شعري والآخر نثري. فالمثال الشعري يتمثل في الأبيات الشعرية التي أوردها الفلالي من شعره[4]! بوصفها نموذجا للشعر

1 الفلالي، **المرصاد**، ص 213.

2 الفلالي، **المرصاد**. ص 132-124.

3 ظافر الكناني، **النقد الانطباعي**، ص 76.

4 ذكر الأستاذ حسين بافقيه أن هذه الأبيات هي من قصيدة للفلالي ذاته بعنوان "الشعر والشاعر" التي ضمنها ديوانه "ألحاني"، انظر: بافقيه، **تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية 1343-1384هـ/1924-1964 م**، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1424هـ، ص 164.

الرفيع في سياق نقده لقصيدة العواد (نجاة) التي سماها الفلالي "زهرة الشك"، والتي قدمها بقوله: "ثم اسمع للشاعر، ماذا يريد أن يكون الشاعر فمن كان كذلك عدوه شاعرا، ومن لم يكن كذلك أسقطوه من حساب الشعراء:

والشاعر المفتنُّ صوت للطبيعة والبشر

فهو الذي بلسانه وجنانه نطق الحجر

...

ويختمها بقوله: "هكذا نريد الشعر، وهكذا فليكن الشاعر.."[1].

أما المثال النثري فهو المقدمة الطويلة التي أوردها الفلالي في سياق عرضه لكتاب (ما وراء الآيات) للأستاذ أحمد محمد جمال. فهذه المقدمة بدت لنا قراءة موسعة لما ورد في هذا الكتاب، تكاد تكون بديلة عن الكتاب أو إضافية عليه[2].

خصائص نقد المراجعات كما تجلت في المرصاد:

يمكننا أن نحدد أبرز خصائص نقد المراجعات في المملكة العربية السعودية، كما تجلت في كتاب المرصاد في النقاط التالية:

1- أنه نقد انطباعي بامتياز، لا تحكمه معايير محددة عدا ذوق الناقد ومزاجه في أثناء كتابة المراجعة، ولذلك "لا يستند الفلالي إلى رؤية نقدية سوى ذائقته الأدبية في قراءة النصوص، وهي ذائقة انطباعية"[3].

---

1 الفلالي، **المرصاد**. ص ص 55-75.

2 الفلالي، **المرصاد**، ص 239-243.

3 حسين بافقيه، **تأثير الواقع**، ص 159، وانظر كذلك: الشنطي، **النقد الأدبي المعاصر في المملكة**، ص 79.

2- أنه نقد إشهاري بامتياز أيضا. والإشهار قد يكون سلبيا وقد يكون إيجابياً. وفي كلا الحالين يقوم هذا النقد بوظيفة ترويجية للنص المراجع وكاتبه وللناقد المراجع وأفكاره على حد سواء. ومعلوم في عالم مراجعات الكتب أن المراجعات السلبية قد تكون في بعض الأحيان أجدى على الكتاب أو النص المراجَع من المراجعات الإيجابية.

3- أنه نقد حدي، لا يسمح بتعدد وجهات النظر والآراء. فهو لا يرى الأشياء إلا من جانب واحد إما سلبي وإما إيجابي. فالمراجِع عادة ما يحتكر الحقيقة الفنية أو العلمية لنفسه، حتى وإن تظاهر بأنه يعترف بالرأي الآخر. فالفلالي على سبيل المثال يقر للقرشي وعبد الجبار بحقهما في الاختلاف معه، لكنه سرعان ما يقول في معرض رده على القرشي: "وكل ما أرجوه منه أن يهضم ما يقرأ، ويتفهم ما يحفظ، لتكون مقارناته موافقة لما يريد، ولعله لا يستكبر على النصيحة إذا وجهت إليه، وينتفع بالناصحين، وهو جدير بذلك"[1]. ويقول في رده على عبد الجبار: "ولعل الأستاذ عبد الله عندما يصل إلى مرتبة بهلوان أكبر يتبين له أن الصواب قد أخطأه في بعض ما خالفني فيه، وللأستاذ عبد الله من القوة الأدبية... ما يدعه يعترف إن عاجلا أو آجلا بذلك..."[2].

4- أنه نقد انتقائي، وربما كان السبب في ذلك حديته، فهو لا ينظر إلى النص المراجَع إلا بعين واحدة، وعادة ما يركز الناقد فيه على ما يخدم رؤيته النقدية أو توجهه الفكري.

---

1 الفلالي، **المرصاد**، ص 201.

2 الفلالي، **المرصاد**. ص 202.

5- أنه نقد محرض وفاعل، وذلك لما يتمتع به من قدرة على الاستثارة والتحفيز. وسبق أن أشرنا في بداية هذه الدراسة إلى دور هذا النقد في إثراء الساحة النقدية بسلسلة من المقالات المتنوعة.

6- أنه نقد ظرفي، قيمته النقدية والعلمية مرتبطة إلى حد كبير بزمن صدوره الذي يكون غالبا قريبا من صدور الأعمال أو النصوص التي يراجعها، وتأخذ هذه القيمة النقدية والعلمية في التضاعف مع مرور الوقت.

7- أنه نقد ممتع، نظرا لما ينطوي عليه من أبعاد إبداعية، فهو كثيرا ما يتحول إلى نص إبداعي بديل أو مواز للنص الإبداعي الذي يقوم بنقده. وهذا التوازي الإبداعي هو عادة ما يخفف من حدية هذا النقد وانطباعيته وربما يسوغها في بعض الأحيان.

مراجع البحث

العربية:

- أبو مدين، عبد الفتاح. **في معترك الحياة.**، نادي جدة الأدبي الثقافي: جدة 1402هـ.
- بافقيه، حسين. **تأثير الواقع الاجتماعي في النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية 1343-1384هـ/1924-1964 م**، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1424هـ.
- الدومري، علي. **المادة الأدبية في صحيفة البلاد السعودية من سنة 1365هـ - إلى سنة 1378هـ: دراسة وصفية تحليلية.** رسالة دكتوراه نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1420هـ.

- الحازمي، منصور. **الوهم ومحاور الرؤيا**. دار المفردات: الرياض 1421
- الحامد، عبد الله. نقد على نقد: نقد دراسات الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية (مطابع الفرزدق: الرياض 1411هـ.
- الشنطي، محمد. النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية: ملامحه واتجاهاته وقضاياه. ج1 (دار الأندلس: حائل 1422هـ.
- العوين، محمد. **المقالة في الأدب السعودي الحديث**، ط2، دار الصميعي: الرياض 1426 هـ.
- الغامدي، عثمان. "**الممارسات النقدية عند عبد الفتاح أبو مدين**"، رسالة ماجستير نوقشت في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام 1423هـ/2002 م.
- الفلالي، إبراهيم.، **المرصاد**، ط3، النادي الأدبي بالرياض: الرياض 1980هـ.
- القحطاني، سلطان. النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية: نشأته واتجاهاته. نادي الطائف الأدبي: الطائف 1424هـ.

الأجنبية:

- Lindenberger, Herbert" Re-viewing the Reviews" in **The Horizon of Literature**. Ed. Paul Hernadi (Lincoln&London: the University of Nebraska Press, 1982
- Pattee, Fred lewis. The New American Literture, 1890-1930. Century: New York.

الفصل الرابع

وظائف الخطاب الافتتاحي النقدي:
مجلة علامات أنموذجًا

مدخل:

حققت "علامات" شهرة واسعة وحضوراً قوياً في العالم العربي بوصفها مجلة نقدية مرموقة، استطاعت خلال فترة زمنية قصيرة نسبياً أن تحفر لنفسها اسماً بارزاً في الفكر النقدي العربي المعاصر. ولا شك أن "علامات" لم تكن لتحقق هذا كله لو لم يكن وراءها فريق تحرير متميز ودؤوب يحتضنه نادي جدة الأدبي، فكر في إنشائها ورعايتها والارتقاء بها على الدوام، وقراء وباحثون شغوفون وجدوا فيها مكاناً مرموقاً للاطلاع على كل جديد وجدير في النقد، والإسهام بالكتابة والتحاور مع ما ينشر فيها.

إن النجاح الذي حققته علامات ظاهر بكل وضوح وجلاء في ما تتضمنه أجزاؤها التسعة والأربعون من بحوث ودراسات ومحاورات نقدية جادة ساهم في كتابتها باحثون من شتى أصقاع العالم العربي، وربما من خارجه أيضاً، بيد أن أسرار تحقق هذا النجاح متعددة ومتنوعة وربما لن نجد أفضل مكان للبحث عنها - أو عن أهمها على الأقل- من الافتتاحيات التي تصدرت جميع أجزائها الصادرة إلى الآن.

فقد قامت هذه الافتتاحيات – في اعتقادنا– بدور فاعل في تشييد هذه الشهرة وهذا النجاح وفي المحافظة عليهما، وهذه أمور تطلب تحقيقها كثيراً من الجهد التضحيات. ومن هنا تأتي دراستي هذه محاولة لقراءة هذه الافتتاحيات والبحث فيها عن الوظائف التي اضطلعت بها منذ صدور أول جزء من علامات، بوصفها عتبات نصية (من نوع ما) يتفاعل معها القراء والكتاب. وعلى الرغم من إدراكي لتعدد المصطلحات التي يمكن أن تستخدم لوصف هذا الجزء من المجلات العلمية عوضاً عن مصطلح "افتتاحيات"، مثل: "مقدمات" أو "تصديرات" أو "استهلالات" أو "مقدمات" أو "مقالات تحريرية"... إلخ، فإنني رأيت أن هذا المصطلح هو الأنسب لوصف العلاقة الحقيقية التي تربط هذا الجزء من علامات ببقية موادها المنشورة، كما سنرى لاحقا. ومع ذلك فلا مشاحة في الاصطلاح كما يقال.

الافتتاحيات:

يأتي الجزء الخاص بالافتتاحيات في علامات تحت عنوان رئيس ثابت هو "في البدء"، ثم تحول ابتداء من الجزء السابع والثلاثين إلى "أما بعد"، دون ذكر لأسباب هذا التغيير الذي نقرأ فيه موقفاً معيناً سنشير إليه لاحقاً. وهناك عنوان فرعي خاص بكل افتتاحية، باستثناء أربع افتتاحيات (28، 32، 33، 34) لم تعنون، ولم أستطع تبين سبب قوي لخلو هذه الافتتاحيات من العناوين الفرعية.

وعنوان كل افتتاحية يعكس إلى حد كبير مضمون تلك الافتتاحية أكثر مما يعكس مضمون ما ورد في المجلة من بحوث ودراسات. ويمكن تقسيم العناوين الفرعية من حيث الوضوح والدلالة إلى قسمين: عناوين دالة واضحة تدل القارىء إلى ما تحويه كل افتتاحية مثل "علامات

شهريا"، و"العمل المؤسساتي"، و"نوافذ دورية للترجمة"، و"عبقر والراوي" و"نحو دورية خامسة"، و"الرياض: عاصمة الثقافة"... إلخ، وعناوين أقل وضوحاً ودلالة، مثل: "هم التواصل"، و"وهم المقارنات"، و"أوهام"، و"مستقبل الثقافة" و"النقد" و"نقادنا"... إلخ.

أما فيما يتعلق بكتّاب هذه الافتتاحيات، فقد جاءت أغلب الافتتاحيات (37 افتتاحية) موقعة باسم هيئة التحرير، وإن جاءت بصيغ مختلفة مثل: التحرير، وعلامات، وأسرة التحرير. وكتب رئيس التحرير نفسه أربع افتتاحيات، وكتب كاتبان استضافتهما المجلة افتتاحيتين. ومن الملاحظ أن الافتتاحيات الجماعية التي كتبت باسم هيئة التحرير قد ظهرت ابتداء من الجزء الأول من علامات واستمرت إلى الجزء السابع والثلاثين، أما الأجزاء التالية (38- 49) فقد حوت كلها افتتاحيات فردية. وهذا يشكل تحولاً واضحاً غير معلن في سياسة علامات في كتابة افتتاحياتها وربما شكل استدعاء كتاب من خارج هيئة تحرير علامات لكتابة بعض افتتاحياتها تطوراً لافتاً للانتباه ومهماً في الوقت ذاته؛ لأن هذا تقليد معروف ومطبق في أغلب المجلات النقدية والأدبية العالمية التي تستضيف كتاباً متخصصين في بعض القضايا والموضوعات المحددة لكتابة افتتاحيات أو مقدمات بعض أعدادها. وأخيراً نشير إلى أن هذه الافتتاحيات ليست - عموماً - طويلة، إذ يتراوح طولها بين صفحة ونصف وصفحتين، وقليلا ما زاد على ذلك.

الوظائف:

لعل تركيز هذه الدراسة على وظائف افتتاحيات علامات يأتي من كونها تشكل جوهرها والسر في وجودها، إذ إن "أهم ما ينبغي الحديث عنه بخصوص المقدمات هو الوظائف التي تقوم بها بالنسبة [إلى] الأعمال

التي هي ممهدة لها"[1]. ويحدد كثير من الدارسين وظائف الافتتاحيات أو المقدمات - وغيرها من عتبات النص الأخرى - بكونها "مداخل مؤطرة لاشتغال النص وتداوله لأنها تحدد نوعية القراءة، بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية، يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء"[2]. ولكن الحديث هنا هو عن مقدمات النصوص الأدبية أو النصوص غير الأدبية التي يكتبها غالباً مؤلفوها، وهي في الغالب الأعم مقدمات كتب. فهل ينطبق هذا على مقدمات المجلات العلمية، التي يكتب موادها كتاب مختلفون يمثلون اتجاهات فكرية ونظرية متعددة؟ قد ينطبق هذا المفهوم للمقدمة بوصفها عتبة نصية على مقدمات أعداد المجلات ذات المحور الواحد، إلا أن انطباقها على الأعداد المتنوعة المواد البحثية يبدو في رأينا ضعيفا. وإذا ما طرحنا هذا السؤال على افتتاحيات علامات، فسنجد أن انطباق هذا المفهوم للمقدمة عليها يبدو أكثر ضعفاً، إذا ما أخذنا في الحسبان ما يلي: أولاً، أن حضور المحاور عموماً في علامات ليس قوياً. وثانياً، أن القناعة التي يتبناها على الأقل بعض محرري المجلة من أن "مقدمات الإصدارات الدورية ليس [عليها] بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى..."[3] لا تقوي ذلك. وثالثاً، أن هذه الافتتاحيات مغيبة تماماً عن فهارس محتويات كل أجزاء المجلة. ومع ذلك، فهذا لا يعني أن افتتاحيات علامات ليس لها وظيفة أو وظائف تؤديها، وإنما يعني أن وظائفها مرتبطة في الغالب الأعم بالمجلة ككل، وليس بأجزائها المفردة. فوظيفة

1 حميد لحمداني، "عتبات النص الأدبي"، علامات.

2 نفس المرجع، ص 23

3 انظر مقدمة الجزء الثلاثين من علامات.

كل افتتاحية ليست مرتبطة دائما بالجزء الذي ترد فيه بقدر ما هي مرتبطة بالأجزاء كلها، بل ربما كانت في بعض الأحيان مرتبطة بإصدارات نادي جدة الأدبـــي جميعها.

ومن هذا المنطلق يأتي استقراؤنا للوظائف التي أدتها افتتاحيات علامات في أجزائها التسعة والأربعين[1]، والتي حددناها في أربع وظائف رئيسة هي: وظيفة التنظير والتحديث، ووظيفة الإخبار والتواصل، ووظيفة الاستعراض والتعليق، ووظيفة التفاعل مع الخارج. ونود أن نشير قبل أن نبدأ في مناقشة هذه الوظائف إلى أمرين مهمين: أولهما، أن هذه الوظائف الأربع ربما لا تشمل كل الوظائف المحتملة لهذه الافتتاحيات التي أراد محررو علامات أن يحققوها من خلالها، أو التي يمكن لقراء علامات أن يتلمسوها فيها؛ وثانيهما، أن هذه الوظائف لا تعمل فرادى بل مجتمعة، أي إن الافتتاحية الواحدة غالباً ما تؤدي أكثر من وظيفة واحدة، وقد تؤدي كل هذه الوظائف الأربع مجتمعة.

1 - وظيفة التنظير والتحديث:

تعد هذه الوظيفة في نظرنا من أهم الوظائف التي سعت كثير من افتتاحيات علامات إلى إنجازها. ففي هذه الافتتاحيات (وخاصة الأولى منها) نجد أن هاجس التنظير أو إعادة التنظير في كثير من القضايا الأدبية والنقدية المختلفة يحتل مكاناً بارزاً. فمن أهم القضايا المطروحة للتنظير، قضية مفهوم النقد قديماً وحديثاً، ومفهوم النص الأدبـــي عموماً والشعري على وجه الخصوص، ومهمة النقد والناقد ووظيفتهما، والمناهج والمدارس النقدية، والعلاقة بين النقد العربـــي القديم والنقد الحديث، والعلاقة بين الأنا والآخر...إلخ. ومن خلال

1 اقتصرت الدراسة على افتتاحيات الأجزاء من 1 ألى 49.

متابعتنا للأسلوب الذي طرحت به أغلب هذه القضايا في الافتتاحيات، لاحظنا أنها طرحت في الغالب الأعم من منظور ثنائية القديم والحديث، وإن كان مفهوماً القديم والحديث لا يدلان على معنى واحد ثابت في كل هذه الافتتاحيات. ففي بعض الافتتاحيات نجد أن المفاهيم النقدية والأدبية القديمة تصور على أنها مفاهيم ناقصة، وبالية ومتمركزة حول الذات؛ لذلك فهي في حاجة ماسة إلى من يقوم بتطويرها أو بنقدها أو حتى بنقضها وتبديلها[1]. فمن هذا المنطلق لم يعد النقد نقداً انطباعياً أو تتبعاً للمآخذ أو موازنة بين المحاسن والمساوئ، ولا درساً في التاريخ وسرداً لأسماء الخلفاء، ولم يعد الناقد قاضياً أو صيرفياً، بل أصبح النقد حقلاً معرفيا وضربا من الفكر يتحول فيه الناقد إلى مفكر والنقد إلى جماع لفلسفة العلوم الإنسانية. وركز في التنظير للنص الأدبي في هذه الافتتاحيات على كونه نصاً لغوياً مكتملاً بذاته، وليس مجرد مجموعة من العواطف والأحاسيس والأفكار. وانتُقد النقد الذي يحلل النصوص الأدبية من منطلق عكسه للواقع الخارجي أو صلته به. وشدد على أن وظيفة النص الأدبي ليست مرتبطة بكونه يعني شيئاً معيناً، بل بكونه يوحي بدلالات متعددة يعتمد عليها القارئ في تكوين معناه. وعلى الرغم من صعوبة عزو هذه الأطروحات إلى مدرسة نقدية معينة، فإن للنقد الأسلوبي البنيوي حضوره القوي هنا. ولا غرابة في ذلك، فعلامات تؤكد في إحدى افتتاحياتها على أن الخط النظري الذي تنتهجه هو "الدرس النقدي المرتكز على الأسلوبية وما يصل بها من مدارس نقدية أخرى"[2]. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل تعكس كل افتتاحيات علامات هذا الخط التنظيري الذي نراه بوضوح

---

1 انظر افتتاحيات الأجزاء التالية على سبيل المثال: (10، 9، 6، 5، 4، 2، 1).

2 انظر افتتاحية الجزء (13).

في افتتاحيات الأجزاء الأولى؟ الإجابة المختصرة هي، لا. فهناك اعتراف ضمني وعلني في هذه الافتتاحيات بحضور مناهج (أو أصداء لمناهج) نقدية متعددة، وخاصة في الأجزاء المتأخرة من علامات. ويمكن أن يعزى هذا التحول إلى سببين: أحدهما، إدراك علامات نفسها عدم مشاركة بعض الباحثين العرب توجهها النقدي هذا، ولذلك أفسحت المجال لنشر بعض الأبحاث النقدية التي تنطلق من مدارس نقدية مختلفة، سعيا منها إلى استقطاب أكبر شريحة من القراء، كما تقول[1]. والسبب الثاني يكمن في أن التطورات والتحولات النقدية المتسارعة التي اكتنفت النظرية النقدية والأدبية خلال العقدين الأخيرين جعلت من أمر التزام علامات بمنــزع نقدي واحد أمراً مستحيلاً.

وهذه حقيقة أدركتها علامات أيضاً، وعبرت عنها في إحدى افتتاحياها عندما أشير إلى أن احتفاء القارىء العربــي بالمجلة لم يجعلها تستمر فقط، بل شجعها على التوسع والتنوع والتجديد ومواكبة ما يطرح في الساحة النقدية العربية والدولية من نظريات ومفاهيم ومدارس وأدوات، سعياً منها إلى أن تكون المجلة "بيت النقد العربــي الجاد" الذي يرسم مستقبل النقد في العالم العربــي[2]. ومن القضايا التي أُلح عليها كثيراً في افتتاحيات علامات، ونالت قدراً من التنظير قضية الحوار النقدي بمعانيه المتعددة: الحوار مع منجزات النقد العربــي القديم، والحوار مع منجزات النقد الغربــي الحديث، والحوار العربــي العربــي بين الباحثين في علامات. فبالنسبة للنوع الأول، فقد اختلفت أصداء هذا الحوار في افتتاحيات علامات، فبدا أحياناً نقضياً إقصائياً[3]،

---

1 انظر افتتاحية الجزء (13).

2 انظر افتتاحية الجزء (27).

3 يمكن تلمس هذا الموقف في افتتاحيات الأجزاء التالية: (9، 5، 2).

وفي أحيان كثيرة بدا توفيقياً تطويريا[1]، وبدا في بعض الأحيان الأخرى حفياً تمجيديا[2]. أما فيما يتعلق بالحوار مع الفكر النقدي الغربـــي فقد بدا الاهتمام به واضحاً من افتتاحية الجزء الأول من علامات واستمر في الحضور بقوة في أغلب افتتاحيات المجلة، وارتكز في الغالب الأعم على منطلقين، هما تبني بعض المعطيات النقدية الغربية في التحليلات النقدية العربية وترجمة بعض الأعمال النقدية النظرية للرقي بمستوى الناقد العربـــي. وعلى الرغم من أن الحوار بهذا المعنى يبدو وكأنه حوار من طرف واحد، هو الطرف العربـــي (الأنا)، فإن بعض افتتاحيات علامات تصر على أن مفهوم الحوار هنا لا ينبغي أن يتمركز حول ثنائية الأنا والآخر، بل حول ما يقدمه الفكر البشري عموماً. فالأنا "لا يلبث أن يتحول إلى جزء من الذات... والآخر غير موجود ما لم تحتوه الذات، فإذا احتوته انتهى وجوده"[3]. أما فيما يتعلق بالنوع الثالث من الحوار، فقد احتفت به كثير من افتتاحيات علامات وأكدته ودعت إليه، إيماناً منها بأهمية الرأي والرأي الآخر[4]. لاشك أن التحديث كان من أهم الأهداف التي سعت افتتاحيات علامات إلى تحقيقها من خلال هذه الجهود التنظيرية التي أشرنا إلى بعضها، فقد قامت بتحديد الأطر العامة لمشروعها النقدي التحديثي، وهيأت الأجواء المناسبة لتحقيق ذلك، وتركت لكتّابها وقرائها بعد ذلك حرية المشاركة في إنجاز هذا المشروع النقدي الضخم.

---

1 انظر افتتاحية الجزء (20) على سبيل المثال.

2 انظر افتتاحية الجزء (30) على سبيل المثال.

3 انظر افتتاحية الجزء (20).

4 انظر على وجه الخصوص افتتاحية الجزء (13) المعنونة بـــ "الحوار الحوار"، وافتتاحية الجزء (29) والجزء (39).

2 – وظيفة الإخبار والتواصل:

اتخذت علامات من أكثر افتتاحياتها منبرا لإيصال بعض المعلومات والإرشادات والملاحظات والآراء إلى قرائها، سعيا منها إلى توثيق عرى التواصل معهم. ويمكننا تصنيف هذه المعلومات والملاحظات الإخبارية في ثلاثة أقسام: الأول يتعلق بموقف المجلة من جهودها، والثاني يتعلق بأهدافها وبأمور تحريرها ومعايير النشر فيها، والثالث يتعلق بقرائها وكتّابها.

لقد بدا الاحتفاء بصدور علامات وإنجازاتها عموماً، أو بصدور جزء من أجزائها سمة تكاد تلازم كثيراً من افتتاحياتها. ففي هذه المواطن إشارات متكررة إلى النجاح الذي حققته علامات في فترة زمنية قصيرة نسبيا. كما أن هناك إشارات إلى المشكلات والعقبات التي واجهتها المجلة في مسيرتها وكيف استطاعت تذليلها أو تذليل كثير منها على الأقل. وفيها نرى كذلك الحديث عن الجهود الحثيثة والتضحيات العديدة التي تبذل في سبيل استمرار صدور المجلة بانتظام والمحافظة على مستواها العلمي. وعلى الرغم من أن الحديث عن الذات وإنجازاتها حديث محاط في كثير من الأحيان بخطورة الوقوع في تمجيد الذات وتزكيتها والظهور بمظهر الزهو وربما الغرور، فإن علامات تحاول عدم الانزلاق في ذلك من خلال أمرين: أحدهما إصرارها المتكرر على أنها لم تزل بعيدة كثيراً عن تحقيق ما تصبو إلى تحقيقه، فطموحها أعلى بكثير مما تحقق. والثاني إصرارها المتكرر على أن النجاح الذي حققته علامات كان ثمرة التعاون المشترك بينها وبين كتّابها وقرائها. والواقع أن علامات–كغيرها من المجلات العلمية المرموقة – تحتاج من وقت لآخر إلى أن تحتفي مع قرائها وكتّابها بالإنجازات المرحلية التي تتحقق، مثلما هي محتاجة إلى نقد ذاتها ومراجعتها.

وتحفل هذه الافتتاحيات منذ بداياها بإشارات وملاحظات متعددة تذكرنا دائماً بالأهداف الرئيسة التي من أجلها صدرت علامات، ويأتي في مقدمتها الرغبة في تطوير التراث النقدي العربـــي والإفادة من المنجزات النقدية الحديثة، والتأكيد على الطابع القومي لما ينشر في علامات رغم الاحتفاء بمحلية (سعودية) الإصدار. ومما يلاحظ في هذا السياق أن هذه الأهداف ليست كلها ثابتة ومحددة سلفاً، إذ يلاحظ القارىء لهذه الافتتاحيات ظهور أهداف جديدة باستمرار تمليها على علامات تجربتها التحريرية وحاجة، الساحة النقدية العربية ومراجعة علامات المستمرة لأهدافها. ولذلك، لا نستغرب أن تأتي افتتاحية الجزء الواحد والأربعين لتعرض علينا قائمة من الأهداف الجديدة التي لم يعبر عنها صراحة من قبل أو الأهداف المحورة المعدلة، وتقوم بمراجعتها.

ويجري في هذه الافتتاحيات دائما التذكير بأهم معايير النشر في علامات، ويركز كثيراً على أهمية أن تكون المواد المنشورة متخصصة في النقد الجيد الرصين لأن هذا هو تخصص علامات الدقيق، وأن تعكس أحدث المستجدات في الساحة النقدية العالمية. كما يجري التركيز في بعض هذه الافتتاحيات على حيادية علامات فيما يتعلق بما ينشر فيها وما لا ينشر، فالمعيار الرئيس للنشر هو المعيار العلمي فقط، ولذلك حجبت الألقاب العلمية[1]. وأمور النشر وإشكالياته تأخذ في الواقع حيزا لا بأس به من الافتتاحيات، إذ تسعى هذه الافتتاحيات مثلاً إلى تبرير عدم نشر بعض الأبحاث بعزوه عموما إلى ثلاثة أسباب: بعد هذه البحوث عن تخصص المجلة (النقد)، أو ضعف مستواها العلمي، أو طولها المفرط.وإذا كانت هذه الافتتاحيات لا تساوم كثيراً على ضرورة المحافظة على تخصص علامات ومستواها في كل ما ينشر فيها، فإنها

1 انظر افتتاحية الجزء (24).

تسعى كثيراً لحل هذه المشكلات. فهي توصي مثلا بتكثيف الأبحاث وعدم إطالتها، وتشير إلى أن المجلات الأخرى التي يصدرها نادي جدة الأدبـــي تستطيع أن تستوعب كثيراً من البحوث التي لا تناسب تخصص علامات، فهذا ربما كان من أهم أهداف إصدارها وتناقش كثيراً من الحلول المقترحة لتعجيل عملية النشر، وتختار فيما يبدو تبني أحدها وهو زيادة صفحات المجلة، فيتضاعف عدد صفحاتها ثلاثة أضعاف خلال هذه الفترة[1].

ومن القضايا التحريرية التي تناقش في هذه الافتتاحيات قضية المحاور والأعداد الخاصة، والجهود التي تبذل في سبيل تحقيق ذلك، والعقبات التي تواجه تلك الجهود. وعلى الرغم من أن علامات قد حققت بعض النجاح في تنفيذ فكرة المحاور في بعض أجزائها[2]، فإن التجربة عموماً ربما لم تكن مرضية تماماً، وذلك لسببين ذكرا في إحدى هذه الافتتاحيات، وهما تأخر البحوث المرتبطة بالمحاور المعلنة، أو عدم كفايتها لإخراج محور معين. ويتكرر طرح فكرة المحاور في كثير من هذه الافتتاحيات بطريقة توحي بأنها كانت تشكل دائما هاجسا مقلقا بالنسبة لعلامات[3]. لذلك نجد أن علامات تحاول أن تسند فكرة المحاور مرة بالأعداد الخاصة[4]، ومرة بالندوات[5]، ومرة بقراءات ما ينشره النادي من إصدارات[6]. وعلى العموم، فتنوع الأبحاث التي تنشر في

---

1 انظر افتتاحية الجزء (38).

2 انظر الأجزاء التالية: (29، 30، 31، 32).

3 انظر على سبيل المثال افتتاحية الجزء (33).

4 انظر الأعداد التالية التي خصصت لنشر أبحاث ملتقى النص الأول والثاني والثالث: (39، 44، 48).

5 انظر الأعداد التالية التي خصصت لنشر وقائع ندوة علامات (8، 9، 17).

6 انظر الجزأين: (11) و(169).

علامات وعدم انتظامها دائما في محاور معينة لا يقلل من أهميتها، كما توحي به بعض الافتتاحيات. ولا يشترط أن يشكل كل جزء من المجلة محوراً قائماً بذاته. كما أن فكرة المحور تتطلب افتتاحية خاصة يكتبها أحد المتخصصين في موضوع المحور.

وعلى الرغم من أن افتتاحيات علامات تطلع القارىء على كثير من المعلومات المتعلقة بالتحرير والنشر، فإن هناك بعض المعلومات المهمة التي لا يشار إليها. فهذه الافتتاحيات لا تشير مثلا إلى تغير عنوانها من "في البدء" إلى "أما بعد"، فهل كان هذا التغيير عفوياً، أم أنه يعكس وجهة نظر معينة ترى "أما بعد" أكثر التصاقاً بالتراث العربـــي القديم، كما نعتقد؟ كما أنه لا يشار في هذه الافتتاحيات إلى التغير الواضح الذي سبق أن أشرنا إليه فيما يتعلق بمنهج كتابتها وتحوله من الجمعي إلى الفردي، كما لا يشار فيها إلى التغيير أو التعديل الذي يطرأ على أسرة تحرير علامات.

وقد يشار إلى تغيير معين قد يطرأ على تحرير علامات ولكن الإشارة إليه تأتي متأخرة جداً، ومن الأمثلة على ذلك أن علامات غيَّرت عنوانها "علامات في النقد الأدبـــي" إلى "علامات في النقد" ابتداء من الجزء السادس عشر، ولم يشر إلى ذلك إلا في الجزء السادس والعشرين، على الرغم من أهمية هذا التغيير الذي يشكل في اعتقادنا تحولاً مهماً في مسار علامات.

أما فيما يتلق بالقراء والكتَّاب فإنهم يجدون احتفاءً بالغاً في أغلب افتتاحيات علامات تقريباً. ففي هذه الافتتاحيات نجد التعبير المســـتمر عن شكر علامات وامتنانها لكتابها وقرائها على مســـاهماتهم الفاعلـــة بالبحوث والأفكار والمقترحات. والتأكيد على أنهم الجناح الثاني الذي يمكنها من التحليق في آفاق النقد، وأنهم شركاء في صنع النجاح الذي

حققته علامات. وتحوي هذه الافتتاحيات، أيضاً، ملاحظات عديدة يُعبر فيها عن احترام علامات وتقديرها لكل القراء والكتّاب الذين يتواصلون معها بغض النظر عن شخوصهم، تقول إحدى هذه الافتتاحيات: "وعلى الرغم من احتفائنا بالأسماء التي صاغت الدرس النقدي الحديث والسعي إليها والاحتفاء بها، فإننا نحتفي بمن يأتي إلينا ويطلب النشر عندنا"[1]. كما نجد فيها أحياناً تعبيراً عن عتب علامات لقلة مشاركة بعض الكتاب (السعوديين خاصة) فيها بالبحوث أو بالقراءة لأعدادها، علماً بأن هذا العتب يأتي في أغلب الأحيان مقترناً بدعوى ودية للمشاركة. ونجد كذلك الاعتذار للقراء والكتاب بسبب تأخر نشر بحوثهم وذكر الأسباب الكامنة وراء ذلك، وطمأنتهم بأساليب عديدة، منها وضع قائمة" اقرأ لهؤلاء في الأعداد القادمة"، بأن أعمالهم ستنشر. كما نجد أيضاً بعض التوجيهات العامة التي تقدم إليها لتفادي هذا التأخير.

وأخيراً، تتضمن بعض هذه الافتتاحيات وعداً تقطعه علامات على نفسها بأن تحاول أن تصل إلى كل قارئ وكاتب يود الحصول عليها، وذلك بزيادة النسخ المطبوعة من أجزائها أو بزيادة أماكن توزيعها، مع المحافظة في كل الأحوال على المستوى العلمي المتميز.

3 – وظيفة الاستعراض والتعليق:

على الرغم من أن هذه الوظيفة تعد من أهم وظائف الافتتاحيات والمقدمات في كثير من المجلات العلمية، إذ تتولى عادة عملية تهيئة القارئ ومساعدته لتلقي محتوياتها والتفاعل الجيد معها، فإن حضورها في افتتاحيات علامات بدا لنا متواضعاً إن لم يكن ضعيفاً، ومن هنا

---

1 انظر الجزء (24).

فضلنا استعمال مصطلح" افتتاحية" عوضاً عن مصطلح" مقدمة". فمن خلال عملية إحصائية سريعة وتقريبية قمنا بها وجدنا أن الافتتاحيات التي تقوم حقيقة بهذه الوظيفة هي خمس عشرة مقدمة متفاوتة في قيامها بهذه الوظيفة، فسبع افتتاحيات[1] تكتفي بإيراد إشارات عامة إلى محتويات الأجزاء، التي ترد فيها دون مناقشة لها، مثل: "العدد الذي بين أيدي القارئ تتجاوز الأبحاث النظرية بجوار التطبيقية، والتي نطلع فيه على ما تصل إليه النقد العربي والجديد في الدراسات النقدية الدولية على الجديد في الدراسات النقدية الدولية، إنما تقدم نمطاً مما نعمل معاً على تكريسه"[2]، أو" بالعود إلى الموضوعات المطروحة في هذا الإصدار نجدها تصنع تاريخاً لحركة نقدية ثنائية الاتجاه: إذ تتوسل إلى التجديد والبحث عن آليات نقدية... رسمتها الأقلام العربية في لوحة جديدة تسمح للمبدعين أن يبحثوا عما يريدون، وتتيح لهم أن يحلقوا في فضاءات اللغة عبر نافذة (علامات)"[3]. وهناك أربع افتتاحيات[4] تكتفي بتقديم بعض مواد الجزء فقط وتهمل تقديم المواد الأخرى. وليس هناك تفسير واضح لذلك سوى الاعتقاد بأن أسرة التحرير قد قرأت هذه المواد دون غيرها بعناية وتفاعلت معها واختصتها بالتقديم. أما الأربع الافتتاحيات الأخرى[5]، فقد نجحت في الاضطلاع بهذه الوظيفة إلى حدٍّ جيد ومعقول. فأشارت – بدرجات مختلفة بطبيعة الحال- إلى أهمية موضوعات بحوث تلك الأجزاء، وسعت إلى تهيئة القارئ لتلقيها،

---

1 الأجزاء هي: (6، 8، 16، 27، 37، 44، 46).

2 انظر افتتاحية الجزء (27).

3 انظر افتتاحية الجزء (37).

4 انظر افتتاحية الأجزاء التالية (10، 23، 32، 43).

5 هذه الافتتاحيات هي افتتاحيات الأجزاء التالية: (12، 34، 39، 48).

واتخذت منها مواقف نقدية واضحة تعكس على الأقل قناعات كتابها النقدية.

ويمكننا عموماً تفسير ضعف هذه الوظيفة في افتتاحيات علامات برده إلى السببين التاليين: أولاً، موقف علامات -أو بعض محرريها على الأقل – المشار إليها سابقاً من وظائف الافتتاحية، إذ يقلل من أهمية ارتباط الافتتاحية بمحتويات العدد، ويركز بالدرجة الأولى على الوظيفة الإخبارية لها: "ومقدمة الإصدارات الدورية ليس [عليها] بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى..."، وإنما تجنح المقدمة إلى الحديث عن هدف جديد، يراد تقديمه إلى القارئ، كإعلام بذلك، ليتاح له ترقبه حين يصدر، ويعنى به..."[1]. وثانياً، أن قراءة مواد كل جزء قراءة فاعلة ربما بدا لأسرة التحرير أمراً متعذراً في كثير من الأحيان، نظراً لعدم توفر الوقت الكافي للقيام بذلك من ناحية، وعدم توفر الخلفية العلمية المتخصصة التي تمكنهم من تقديم البحوث المتخصصة والتعليق عليها والتحاور معها، من ناحية أخرى. ولذلك نرى أن من الأهمية بمكان الاستعانة ببعض الكتاب المتخصصين لكتابة بعض هذه الافتتاحيات، خاصة في الأجزاء ذات المحاور الخاصة.

4 - وظيفة التفاعل مع الخارج:

يلاحظ قارئ افتتاحيات علامات تفاعلها القوي مع كثير من الفعاليات والأحداث الثقافية والعامة التي تجري في المملكة العربية السعودية وخارجها. وتحظى نشاطات نادي جدة الأدبي وإصداراته بنصيب الأسد في هذا الجانب. ففي هذه الافتتاحيات احتفاء دائم بصدور المجلات الأخرى التي يصدرها النادي (نوفذ، وعبقر، والراوي،

1 انظر افتتاحية الجزء (30).

وجذور) وذكر للأسباب التي دعت النادي إلى إصدارها، ودعوة مستمرة للتواصل معها. ولعل من أبرز مظاهر هذا الاحتفاء الحضور القوي لها في كثير من عناوين افتتاحيات علامات، مثل: "عبقر والراوي"، و"نوافذ... دورية للترجمة"، و"نحو... دورية خامسة". وهناك إشارات كثيرة إلى إصدارات النادي الأخرى، خاصة في الأجزاء التي تعنى بقراءة هذه الإصدارات. كما تتفاعل افتتاحيات علامات تفاعلاً جاداً مع ملتقيات النص الثلاثة التي نظمها نادي جدة الأدبي، فتعلن عن أهدافها، وعن مواعيد انعقادها، وعن محاورها، وتتولى كذلك تقديم البحوث التي ألقيت فيها لقرائها. وعموماً، يحظى الدور الفاعل الكلي لنادي جدة الأدبي بوصفه مؤسسة ثقافية تنويرية عربية بحضور وافر في هذه الافتتاحيات.

ومن المناسبات الأخرى التي يحتفى بها في افتتاحيات علامات مرور 100 عام على تأسيس المملكة العربية السعودية، واختيار الرياض عاصمة للثقافة العربية لعام 2000م. ويجري الاحتفاء بهما من منظور ثقافي إلى حدٍّ كبير، إذ يبين دورهما في ازدهار الثقافة والأدب العربيين في المملكة وفي خارجها.

ومن الأحداث الثقافية العربية التي يهتم بها في كثير من افتتاحية[1] صدور معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. فتجري مناقشة هذا المشروع وتقويمه من جوانب متعددة. ويجري في بعض هذه الافتتاحيات انتقاد بعض أبعاد المسرح الثقافي العربي عموماً[2]، مثل: كثرة انعقاد اللقاءات والندوات الثقافية العربية وقلة جدواها، لغياب الحوار البناء فيها، أو لتكرر موضوعاتها، أو لعدم توثيق فعاليتها، أو لكونها نتاج

---

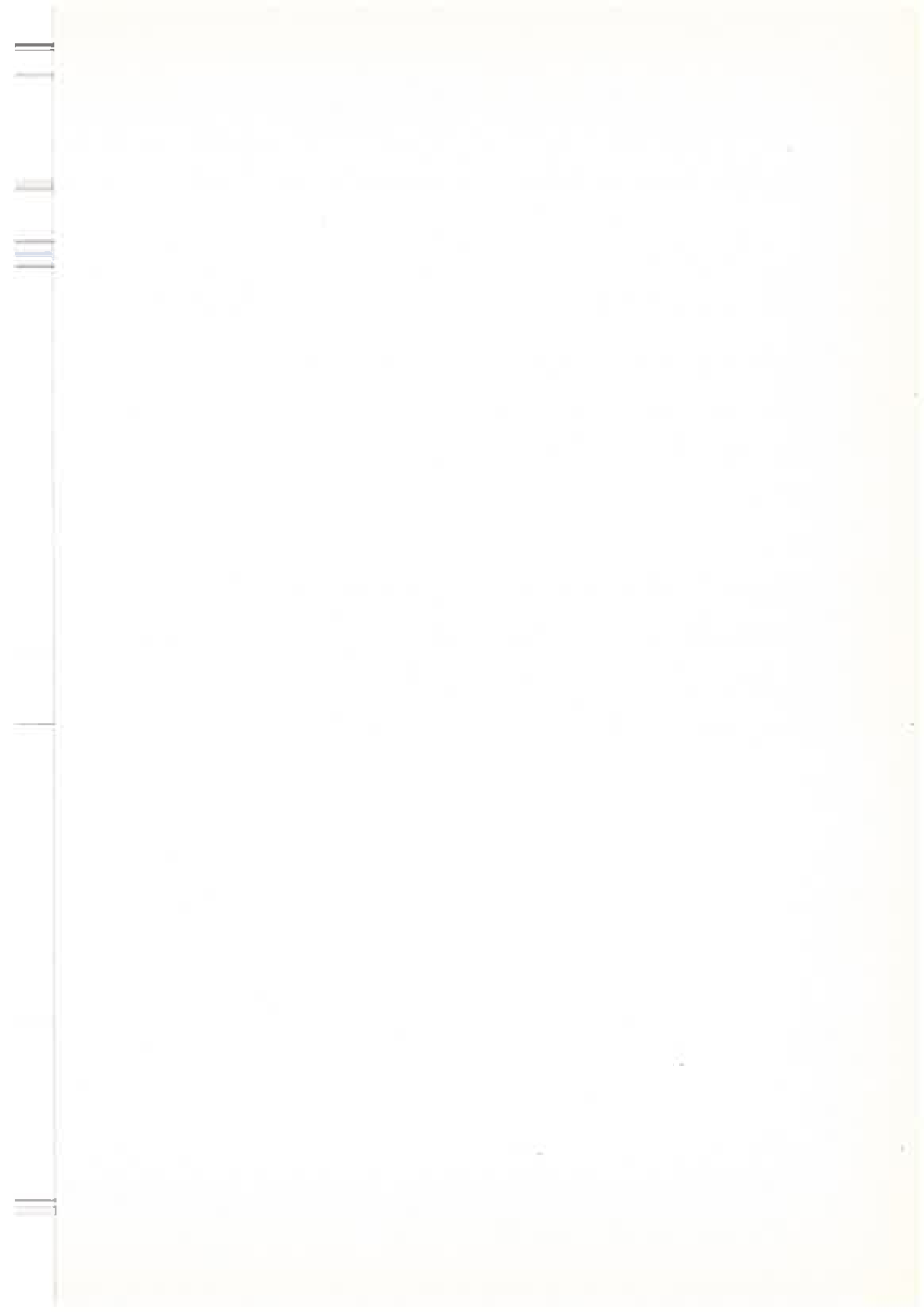
1 انظر افتتاحية الجزأين (18) و(23).

2 انظر على سبيل المثال افتتاحية الجزأين: (14) و(22).

عمل فردي غير مؤسساتي. وأخيراً هناك إشـــارات إلى أن الظـــروف الصعبة التي يمر بها العالم العربـــي في هذه المرحلة ينبغي ألا تكون محبطا للإبداع بل محرضاً عليه.

خاتمة:

لقد حاولت في هذه الورقة أن أقرأ افتتاحيات علامـــات قـــراءة محب، والمحب لابد أن يكون - كما هو معلوم - مخلصاً لمـــن يحـــب وصادقاً معه. وهذا هو ما توخيته في قراءتي هذه. لقد كنت دائماً أدرك أهمية هذه المجلة وأهمية الدور التنويري الذي تؤديه في المملكة خاصة وفي العالم العربـــي عامة، وازداد إدراكي هذا ترسخاً عندما قمـــت بهـــذه الرحلة المثيرة والماتعة في علامات (من خلال افتتاحياتها) منذ صـــدورها إلى الآن. لكن الأمر الذي ربما لم أكن أدركه تماماً ولا أقدره حق قدره هو الجهد الجبار الذي بذله نادي جدة الأدبـــي ممثلاً في أسرة تحريـــر علامات في سبيل المحافظة على صدور المجلة بانتظام والمحافظـــة علـــى مستواها العلمي المرموق، في أوقات وظروف بدت لي من خلال قراءتي لهذه الافتتاحيات صعبة أحياناً، ومحبّطة أحياناً، ومكلفة أحياناً أخـــرى. فحري بنا أن نحتفي بهذه الجهود نقداً وتقويماً وإشادة.



الفصل الخامس

أدب الردة:
عرض وتعليق

العرض

ما أكثر الدراسات التي تناولت قضية التجديد والتحديث في الشعر العربي الحديث، وهي - في الغالب الأعم - تحكي لنا أحداثاً رئيسة واحدة، وإن اختلفت التفاصيل من دراسة إلى أخرى. وأصبح كثير من هذه الأحداث الرئيسة بمثابة مسلمات وحقائق نرددها في كتاباتنا وجامعاتنا ومنتدياتنا دون شعور بالحاجة إلى مراجعتها. وعندما يتجرأ أحدنا ويتساءل عن صحة هذه المسلمات فغالباً ما نصفه بالشاذ، والشاذ - طبعاً - لا يقاس عليه، وهكذا نصادر رأيه. هذه هي القصة الرسمية لحركة التجديد والتحديث في شعرنا العربي الحديث.

الآن أصبح في مقدورنا أن نقرأ قصة جديدة ومختلفة - أو على الأقل رواية جديدة غير رسمية - لحركة التجديد هذه في كتاب للأستاذ جمال سلطان بعنوان: أدب الردة: قصة الشعر العربي الحديث) الصادرة عن مركز الدراسات الإسلامية، برمنجهام، بريطانيا 1412هـ - 1992م، يحتوي هذا الكتاب على إهداء، ومدخل، وخمسة فصول تحمل - تباعاً- العناوين الآتية: "المولد والنشأة"، و"الشعر ومفهوم

العالمية"، و"الشعر ومفهوم التجديد"، و"من معالم السقوط"، و"تيارات مشبوهة". هذا بالإضافة إلى ثبت طويل بالمراجع (70 مرجعاً عدا الدوريات).

انطلق الكاتب في كتابه هذا من فرضية - بل قناعة - مؤداها أن أغلب الدراسات التي كتبت عن قضية الشعر العربي الحديث قد أهملت - لسبب أو لآخر - البعد الحضاري لحركة التجديد في هذا الشعر. وانتدب الكاتب نفسه للإجابة عن سؤال رئيس واحد، هو: هل كان التجديد في الشعر العربي الحديث أصيلاً ونابعاً من وجدان الفرد العربي وأمّته العربية ومتصلاً بتراثه؟ أم كان دخيلاً منقطع الصلة بواقع هذه الأمة وبتراثها؟

وفي سبيل الإجابة عن هذا السؤال، قام الباحث في الفصل الأول- وهو أطول فصول الكتاب (15-56)- بمراجعة تاريخية نقدية لكثير من الحركات والشخصيات والمدارس التي ارتبطت بحركة التجديد والتحديث في الشعر العربي الحديث. ومن خلال هذه المراجعة يتكشف لنا أن محاولة خليل مطران في التجديد ما هي إلا "محاكاة صرفة للأدب والشعر الفرنسي" وإن رواد مدرسة الديوان قد "التزموا مفاهيم الأدب الإنجليزي ودافعوا عنه بشدة بالغة" وإن كتابهم (الديوان) ما هو إلا "معول هدم" مهّد لظهور تيارات جديدة داخل الوطن العربي وخارجه. أما فيما يتعلق بمدرسة المهجر الشمالي فيرى أن مذهبها في الشعر لم يكن تجديداً في الشعر العربي، وإنما كان شعراً غربياً أو أمريكياً مكتوباً بلغة عربية. أما مدرسة أبوللو التي أنشأها الدكتور أبو شادي فتقدم لنا كحركة شعرية هي في "صورها العامة محاولة لمحاكاة تيار الرومنتيكية الأوربية ممزوجة ببعض معالم الاتجاه الرمزي". أما حركة الشعر الحر ممثلة في رموزها المشهورين ومجلاتهم

الثلاث (الأدب، وشعر، وحوار) فقد كانت - حسب رأي الكاتب- "تتبنى في صراحة ووضوح عملية تغريب الشعر العربـي تغريباً تاماً".

وفي هذا الفصل يناقش الكاتب أيضاً بعض الآراء التي تعد نشـأة بعض الحركات والاتجاهات الشعرية، مثل: "الالتزام" و"الرومنتيكيـة" و"الواقعية الاشتراكية"... إلخ، تفاعلاً ذاتياً أفرزه المجتمـع العربـي، ويرى بأنها لم تكن سوى محاكاة وتقليد لمذاهب غربية أفرزتها المجتمعات الأوربية بشقيها اليساري والليبرالي. والنتيجة التي يخلص إليها الباحث في هذا الفصل هي" أن حركة أو حركات التحديد في الشعر العربـي الحديث كانت - في جملتها وتفصيلها - محـاولات لتقليـد مفـاهيم ومذاهب الأدب الأوربـي الحديث".

وبقية فصول الكتاب ماهي إلا تكريس وتكثيف وتفصيل لهـذه النتيجة. فالفصل الثاني الذي يناقش فيه الباحث دعوى" الأدب العالمي" أو "عالمية الأدب" و"عالمية النقد الأدبـي" التي طرحـت في السـاحة العربية من قبل المدرسة الاشتراكية والليبرالية ما هي إلا - حسب رأيه- أكذوبة أو ستار اتخذ لتغريب الشعر العربـي، وإلا فإن "كل كلمـة (عالمي) في أبحاثنا الأدبية المعاصرة، هي المرادف المطابق عند أصـحابها لكلمة (أوروبـي)"، لذلك فهو يعدها "دعوى استعمارية تهـدف إلى تنميط الشخصية الإنسانية عبر النموذج الأوربـي". وعلى الرغم مـن أن الباحث لا ينكر وجود مقومات أو توافقات إنسانية عامة يشـترك فيها بنو البشر بفطرتهم، فإنه يعد هذه التوافقات استثناءات من القاعدة المبنية أساساً على تميز البناءات الحضارية المختلفة التي تحفظ لكل أمـة شخصيتها الإنسانية المميزة.

وفي الفصل الثالث الذي خصص لمناقشـة "الشـعر ومفهـوم التجديد"، يحاول الباحث أن يبرهن لنا على أن مفهوم التجديد الـذي

تبنته حركات التجديد في الشعر العربي الحديث ورموزها لم يكن يعني – في حقيقة الأمر –إلا "هدما" لماضي الشعر العربي. فبالرغم من أن الباحث يعترف بأن التجديد "ضرورة حياتية"، فإنه يرى أن له نواميس وسننا وثوابت لم يلتزم بها الشعراء المحدثون؛ ولذلك فقد ارتبط مفهوم التجديد لديهم بمفهوم الهدم (بمعناه السلبي)، أو صار" الهدم مرادفاً تاماً للتجديد" كما هو الحال عند جبران وأدونيس وغيرهما. بعدها يقوم الباحث بتقويض دعوى طالما اتكأ عليها العديد من الشعراء المحدثون لتبرير تجاربهم التجديدية، وهي محاولة الربط بين حركة التجديد في الشعر العربي في العصر العباسي وحركة التجديد في العصر الحديث. فيرى بأن هذه المحاولة مغلوطة في أساسها، فتجديد الشعراء العباسيين كان نابعاً من أنفسهم وحياتهم وتجاربهم وواقعهم الحضاري على العكس من تجديد المحدثين الذي لم يكن سوى محاكاة لأدب الغرب الذي يسيطر عليهم حضارياً. لذلك، فالباحث يعد التجديد في العصر العباسي" إبداعاً يضاف إلى إبداع سابق" أما في العصر الحديث فهو مجرد تكريس لحالة الانهيار والسقوط الأدبي والثقافي عامة والشعري خاصة، والانقطاع بين الشاعر وأمته وتراثه ودينه، والإغراق في متاهات الغموض الناتج من إفراطه في استخدام الرموز والأساطير التي تنتمي في أغلبها إلى الثقافة المسيحية واليهودية والإغريقية. (وهذا هو موضوع الفصل الرابع).

أما في الفصل الخامس، فيختتم الباحث بحثه هذا بحديث موثق – لكنه لا يخلو من انفعال وعاطفة – عن بعض النشاطات المشبوهة لبعض رموز الحداثة الشعرية التي ارتبطت ببعض الأهداف السياسية الغربية، التي اتخذت من بعض الدعاوى كدعوى "خلق رؤية جديدة للعالم" – مثلاً– شعاراً أو ستاراً لها. لذلك، فالباحث يرفض دراسة حركة الشعر

العربـــي الحديث من منظور أدبـــي محض، ويؤكد علـــى الارتبـــاط الوثيق بين الشعر والسياسة والأمة والعقيدة. ويعتبر أن دعوى كهذه ما هي إلا محاولة لتغيير رؤية الإنسان العربـــي المسلم إلى العـــالم وتغـــيير لقاعدته الحضارية، وهي بالتالي إعلان لحرب حضارية على الإســـلام وعطاءاته المختلفة للكيان الإنساني، خاصة وأنه لم يبق للعـــرب مـــن هويتهم في هذا العصر إلا اللغة والدين أو الشعر والإسلام.

التعليق

بعد هذا العرض الشامل، والمخـــل بطبيعـــة الحـــال، نـــورد الملاحظات أو الانطباعات التالية حول هذا الكتاب:

1- لن يخفى على قارئ هذا الكتاب التوجه الإسلامي لكاتبه (هذا في حالة عدم معرفته المسبقة بالكاتب) الذي يطالعنا في العنوان "أدب الردة"، وفي الإهداء (إلى/مصطفى صادق الرافعـــي)، وفي قائمـــة مؤلفات الكاتب الملحقة بالكتاب، ناهيك عن سريان هذا التوجـــه في فصول الكتاب المختلفة. لذا فإننا لا نخطـــئ إذا اعتبرنـــا هـــذا الكتاب لبنة جديدة في بناء نقد أدبـــي عربـــي ذي رؤية إسلامية.

2- قيمة هذا الكتاب لا تكمن - في رأينا - في جـــدة الآراء الـــتي وردت في ثناياه بقدر ما تكمن في تركيزه على دراســـة البعـــد الحضاري للتجديد الشعري العربـــي، وفي الجانب التوثيقي الذي اهتم به الكاتب كثيراً. فمعظم هذه الآراء سبق وأن اطلعنا عليها متفرقة في دراسات سابقة اعتمد عليها الكاتب نفسه، لكن ظهور هذه الآراء مجتمعة في سياق مترابط واحد وفي كتـــاب واحـــد اكسبها قوة ومصداقية أكبر، بحيث أصبح متعذراً علينا - بعـــد الآن - وصفها بالآراء الشاذة.

3- بدأ الكاتب كتابه بأسلوب علمي مقنع يعتمد على تكثيف استشهاداته بآراء بعض الدارسين العرب والمستشرقين السابقين له وببعض الشهادات والاعترافات المهمة من بعض رموز التجديد والتحديث، الأمر الذي أكسب اطروحته الأساسية قوة إقناعية كبيرة خاصة في الفصول الثلاثة الأولى. لكن الكاتب – لسبب أو لآخر – لم يحافظ على هذا الأسلوب في الفصلين الأخيرين من الكتاب، فقد سمح بظهور قدر معين من العاطفة والانفعال في هذين الفصلين على الرغم من أنهما لم يكونا في حاجة إليه، الأمر الذي ربما أدى إلى إضعاف القدرة الإقناعية لهما.

4- من أجل بناء حوار لأطروحته، نجد أن الكاتب ركز على دراسات محددة (صدمة الحداثة، لأدونيس، وأزمة القصيدة الحديثة، للمقالح، مثلاً)، الأمر الذي قد يجعل بعض قرائه يتساءلون: هل كان من الممكن أن تحافظ اطروحته الأساسية على نفس قوتها لو أنه وسع دائرة بحثه لتشمل أكبر عدد ممكن من كتابات الحداثيين؟

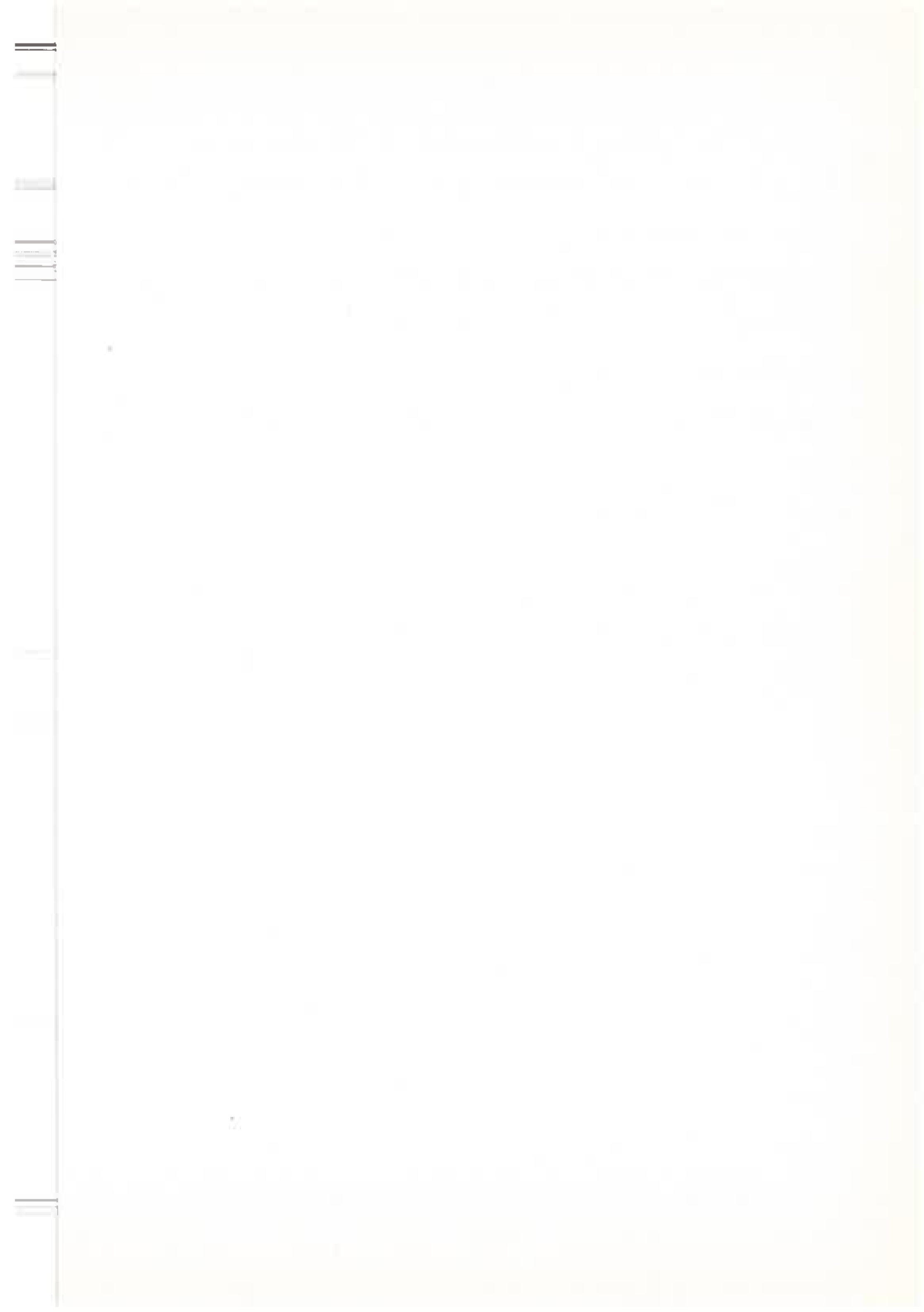
5- لم يفرق الكاتب بين حركات التجديد الشعري ورموزها الأوائل الذين اعتمدوا على محاكاة النماذج الغربية في شعرهم، وبين التطور والتجديد الذي نشأ على أيدي بعض الشعراء العرب نشأة نستطيع أن نعتبرها – إلى حد ما – نابعة من واقعهم وعلى صلة واضحة بتراثهم، خاصة وأن الكاتب نفسه لا ينكر حق المحدثين في التجديد" وإن استدعى ذلك المزاوجة بين أدب أمتهم وآداب أخرى".

6- إهمال الكاتب الحديث عن مدرسة الإحياء ومدرسة المهجر الجنوبي الشعريتين بحجة تقليديتهما، لا يبدوا مبرراً مقنعاً

بالنسبة لنا وإن بدا مفهوماً. فالكاتب تجاوز الوقوف عن هـــاتين المدرستين لأنه لم يجد فيهما ما يخدم أطروحته.

7- على الرغم من كل الهنات اليسيرة التي ربما يلاحظها قارئ هـــذا الكتاب والتي أشرنا إلى بعضها، تظل أطروحته الأساسية محافظـــة على قوتها وعلى قدرتها التحفيزية والتصحيحية. لذلك، فإن قراءة هذا الكتاب كفيلة بهز - إن لم يكن تقويض - بعـــض قناعاتنـــا السابقة حول حركات التجديد الشعري العربـــي الحديث، وفي أقل الأحوال فإنها كفيلة بتحفيزنا على مراجعة هذه القناعات.

8- وأخيراً فإن هذا الكتاب جدير بالقراءة من قبل كل مثقف بغض النظر عن مدى مشاركته أو مخالفته لمنهج الكاتـــب النقـــدي أو التوجه الفكري.



الفصل السادس

إشكالات قصيدة النثر في المملكة العربية السعودية

تقديم

تعاني قصيدة النثر في المملكة من وضع إشكالي لا يخلو من مفارقة، فهي موجودة وغير وموجودة، وحاضرة وغائبة في الوقت ذاته. فهي موجودة بمعنى أنها صارت حقيقة واقعة في الأدب السعودي لها كتاب وكاتبات نشروا نصوصهم في دواوين أو مجلات ورقية أو إلكترونية متعددة، كما أن لها قراؤها ونقادها. وهي غير موجودة بمعنى أن نسبة حضورها الواقعي ونوعيته في الساحة الأدبية لا يتناسب مع المدة الزمنية التي قطعتها هذه التجربة منذ نهاية ستينات القرن الماضي إلى اليوم. فهي ما زالت مهمشة تعيش في أوساط ثقافية محدودة، ومتهمة ومشكوك في فنيتها بل وفي مشروعيتها في كثير من الأحيان، وما زال أغلب نصوص كتّابها يصدر خارج المملكة.

سأحاول في هذه الورقة مناقشة بعض الإشكاليات التي تواجهها قصيدة النثر في المملكة منطلقاً من تجربتي الخاصة مع قراءة هذه القصيدة، ومتخذاً من ديوان أو مجموعة الشاعر محمد خضر الغامدي

(**مؤقتاً... تحت غيمة**)[1] مجالاً للتطبيق. فقبل هذا الوقت لم يسبق لي أن كتبت عن قصيدة النثر أو أدليت برأي فيها، كانت صلتي بها تقتصر على قراءة ما يقع في يدي من نماذج منها وما أقرأه وأسمعه من نقد لها. وكنت في أغلب هذه الحالات أكتفي بممارسة دور المتلقي السلبي الذي يكتفي بالاطلاع ويقنع بالانطباع (الذي كان في عمومه سلبياً)، دون أن يكلف نفسه البحث والتمحيص والتدقيق في قضايا هذه القصيدة، إلا بقدر ما يمكن أن يقدم أحياناً في قاعة الدرس للطلاب. ويعود الفضل في دخول مغامرة الكتابة عن هذه القصيدة إلى سببين: أولهما اطلاعي بالصدفة على مجموعة محمد خضر وقراءاتي لها قراءة أعتقد أنها جادة ومحايدة ومتأنية إلى حد معقول، والثاني هو نادي جدة الأدبي الذي يغرينا دائماً من خلال نشاطاته التي لا تكاد تنتهي أو ينتهي منها على الدخول في مغامرات بحثية ثرية نحمدها له دائماً، وقد نحمد من أجلها أحياناً.

ويمكننا عزو هذه الإشكاليات التي نناقشها في ورقتنا هذه إلى قصيدة النثر ذاتها ومزاعم شعريتها وإلى متلقيها وطرق تلقيهم إياها، وإلى نقادها ومبدعيها.

التسمية الأجناسية:

على الرغم من شيوع مسمى "قصيدة النثر" في الأوساط الأدبية إلا أنه ليس مرضياً عنه عند كثير من الدارسين حتى عند أولئك الذين يقبلون به اضطراراً، بل إن هناك من يرفضه جملة وتفصيلا (لأسباب

---

1 محمد خضر الغامدي، مؤقتاً: تحت غيمة. (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع 2002م)، كل النصوص التي ستقتبس من هذه المجموعة ستتبع بأرقام الصفحات التي وردت فيها.

متفاوتة)، ومن ضمن هؤلاء بعض شعراء هـذه القصـيدة أنفسـهم. ولذلك يواجه الباحث عدداً كبيراً من البدائل المقترحـة إن جـداً وإن هزلاً مثل: "الشعثيرة" و"النعثيرة" و"النسيقة" و"النص الجديد" و"النص الأجد" و"النص الحر" و"النثر المشعور" و"شنر" و"النص الخنثى"... إلخ. قد يقال لا مشاحة في المصطلح، لكن في هذه الحالة، هناك بطبيعة الحال مشاحة شديدة، فالأمر لا يتعلق هنا بمجرد تسمية لشيء يجمع الكـل على مضمونه أو ماهيته، بل إنه يتعلق بتحديد مسبق للكيفية التي ينبغي على المتلقي أن يتلقى هذا النص الإبداعي من خلالها. إن هذه التسمية هي التي تخلق أو تشكل عند القارئ ما يسمى في النقد "أفق الانتظار". فإذا نُص بأي شكل من الأشكال على أن النص الأدبـي المقدم هـو شعر، فإن المتلقي يكوّن أفقاً لتلقي هذا النص، أفقاً قد يكـون ضـيقاً صارماً تقليدياً يتشبث بالحضور الكلي لعنصري الوزن والقافية مـثلاً، وقد يكون أفقاً مرناً يقبل بشعرية النص اعتماداً على الـوزن والقافيـة وعلى عناصر أخرى في النص غيرهما، مثل: الصورة المتوثبـة واللغـة المكثفة والرؤية الشعرية والأبعاد البصرية وأبعـاد الفـراغ والفضـاء وضروب الإيقاع الأخرى... إلخ، وقد يكون الأفق – في حالات نادرة ومتطرفة – منفتحاً كثيراً إلى حد يجعله أحياناً يختلق شعرية للنص الذي سماه مبدعه شعراً أو قصيدة نثر. فعندما نظرت في ديوان محمد خضـر السالف ذكره والذي كتب تحت عنوانه كلمة "شـعر"، وقفـت – لدهشتي – على مقاطع من نصوصه النثرية أدخلت في نفسي شيئاً مـن الانتشاء والجذل الشعري المعهود في النصوص الشعرية الجيدة الموزونة، رغم خلوها من عناصر الإيقاع المألوفة. ومن الأمثلة على ذلك المقطـع التالي المأخوذ من نهاية النص الأول الذي يحمل عنوان المجموعة نفسـها "مؤقتا... تحت غيمة":

كنت أبحث

عن وقت أضع رأسي

في عقاربه وأنام

كنت بين يديك

أين ألقاك...؟

ضحكت الريح وقالت

بين نوء وشراع يتمزق

رحلت...

ولكني أخذت

قصيدتي

إنها/إنك/إنني

رماد حميد (ص 7–8)

أعجبني في هذا النص الصورة الشعرية البكر التي اختلقها الشاعر "وأضع رأسي في عقاربه وأنام"، فهي صورة ثرية موحية وصفها بعض الدارسين بأنها غير مسبوقة[1]، ففي هذه الصورة نرى أن الشاعر يهرب من الوقت (شدة الزمن) إلى عقارب الوقت، أو هو يطلب ملاذاً من الوقت في الوقت، وهنا تكمن المفارقة الجميلة. وهذا من باب وداوني بالتي كانت هي الداء. أما الأمر الآخر الذي أعجبني فهو أن الشاعر لم يسم أنثاه التي يبحث عنها ويتساءل عن لقياها بل ترك اسمها فراغاً، فهي مثل الريح (أوهي في الواقع "ابنة الريح") كما يقول في نص آخر، ص 47) التي لا ترى جسماً وإنما تدرك أثراً وصوتاً. إنها مبحرة تقاوم

1 معتز قطينة، (ثنائيات الثقة/شطرنج القلق: قراءة في نص: ((مؤقتاً.. تحت غيمة)) للشاعر محمد خضر الغامدي، مجلة أفق.

http:www.ofouq.com/archive02/nov02/mtabaat27-1.htm.

الغرق. والفراغ الذي يتلو كلمة" رحلتُ" يوحي بأن رحيل الشاعر كان اضطرارياً ولم يكن اختيارياً، لقد رحل بقصيدته طالباً أنثاه، مؤكداً أمله في أن يحقق هو وقصيدته معها الاتحاد الذي يكون دائماً مثل الرماد الحميد مصدراً للتوهج والحياة.

المثال الآخر الذي لفت انتباهي شعرياً هو مقطع من بعنوان "أتيت ولم أجد أحداً":

...

عرفنا أنا ساعة نتسلق الأعماق

لا نجد إلا أركانا معتمة

عشنا لحظات زئبقية

على عتبة يوم حار

وزرعنا كلمات عابرة

في خلاصة الأرض

وعرفنا أننا عندما نطل

من نافذة الآخرين

لا نرى إلا أشخاصا يشبهوننا

... (ص 53).

فالشاعر في هذا المقطع يتعالق نصياً مع الشاعر محمود درويش (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، ليعبر عن المواقف والمشاعر المضطربة الزئبقية التي تشكل العلاقات بين الأنا والآخر.

ومن النصوص القصيرة التي لمست الشعرية فيها نص بعنوان "الصبي الأسود":

مر زمن بعيد

قبل أن نرى الصبي الأسود

يمر من هنا

منذ أن مر مبتسماً

فأضاء في دواخلنا

أسئلة الألوان

وبشاعة الأشخاص الملتفين بالبياض (ص 64).

فشعرية هذا النص بالنسبة لي تكمن (ضمن أشياء أخرى) في لعبة تفريغ الألوان من دلالتها التقليدية المتجذرة التي يمارسها الشاعر هنا بين اللونين الأسود، والأبيض، فهذا الطفل الأسود البشـرة يستطيع أن يضيء ببياض أسئلته (طلب الحرية) سواد (عنصرية) سـريرة البـيض وبشاعة دواخلهم. فيصبح الأبيض سواداً والأسود بياضاً. وهذه هـي المفارقة.

ولا يمكن إلا أن نندهش ونطرب لبعض نصوصه القصيرة جـداً المكتنـزة دلالة وإيحاء، مثل النص التالي الذي يعنونه بـ "العدو":

حلفت لن أكتب عنك شيئا

إلا بدمي أو بدمك (ص 59)

أو قوله:

قالت: هل بدأت القصيدة

قلت: لن أبدأ شيئاً يفنى (ص 10).

أو قوله في نص بعنوان "سُلطة"

مرت الريح ببحر هائج

سألته الصمت حتى تحتويه (ص 64).

وقد يقتصر قبولنا الشعري للنص النثري عنده على سطر واحـد يمثل عصارة التجربة الإنسانية، مثل قوله:

أتعبني الشروع في اللغة (ص 13).

أو

الهجرة حكمة مختصرة (ص 37)

ليست هذه النصوص كل ما أمتعني عند قراءتي للمجموعة، بل إن هناك نصوصاً عديدة أخرى استحوذت على اهتمامي، وهي جديرة بالوقوف والتأمل وربما كتبت عنها لاحقاً. وهدفي من إيراد هذه النماذج هو الإشارة فقط إلى القراءة المتأنية المحايدة لقصيدة النثر في المملكة قد تساعد المتلقي على الوقوف على جزء - على الأقل - من مشروعيتها الشعرية التي يمكن تلمسها في جوانب متعددة من نصوصها بعيداً عن عناصر الإيقاع التقليدية أو معها.

ومع ذلك فهناك نصوص في هذه المجموعة أعترف بأني وجدت مشقة كبيرة (بل فشلت في الواقع) في قبول شعريتها وتبريرها، حتى وإن جاءت بعض سطورها موقعة، مثل:

مرة وأنا أدرس اللغة

فاجأتني ميم النسوة (ص 39)

أو:

...

بعد قليل

أقفلي النافذة (ص 40)

أو:

المرأة التي لقيتها

تتلو علي زمن التلوث

والأمسيات

ونشأتها المتعبة

والضباب يدغدغ ذل العصور

أو:

للصغار الذين يغنون في العلب

ارموني في نسيج التشابه

في الثمر الساخن

في التنور

في حذاء الشبق (ص 10)

أو:

" هل أنا حيوان حتى تقدم

لي الطعام دون ملعقة "

قالها صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم إلى هنا (ص 62)

وتجدر الإشارة إلى أن النظر إلى قصيدة النثر خالية من الوزن أو الإيقاع المسموع ما زال ربما أمراً مربكاً ليس للقراء وحدهم بل حتى لمبدعيها. ولو أخذنا محمد خضر مثالاً لوجدنا أن الإيقاع كان متغلغلاً في داخله رغم ثورته الظاهرة عليه بكتابة نص منثور. وقد اتضح ذلك من خلال ورود مقاطع عديدة من نصوصه موقعة إيقاعاً جميلاً، سواء كان ذلك بوعي منه أم بدون وعي. ولعل الأمثلة التالية توضح ذلك:

سأحمل أمتعتي في هدوء

وأرحل قبل الشروق

رحيلا يليق بمهجتك الزاهدة

سأترك ورداً على الرف

وهجا حميداً

وأرحل

سأبحث عن نخلة لا تئن

ولون يبيح التنفس

في العشب (ص 33-34)

أو:

وخيل لي أنك اليوم تأتي

على صهوة الفجر

ملتحفا بالغناء

وخيل لي أن شيئا من السحر

يلتف حولي كأفعى الأساطير

فأضحك حتى البكاء (ص 66-67)

وقد يرد النص في أغلبه موقعاً، كما نجد في قصيدته "**شمالاً** باتجاه امرأة" (ص 47-49).

وللحد من هذا الإشكال، ينبغي على كل من مبدع قصيدة النثر ومتلقيها أن يبذل جهوداً حثيثة وقد تكون أحياناً مضنية، فعلى المبدع أن يراعي تاريخ الذائقة الشعرية العربية وألا يكتفي في تقرير شعرية نصه بما يراه هو كذلك فقط، طالما أنه قرر التواصل مع قرائه تواصلاً شعرياً. ولذلك فعليه أن يودع في نصه من مظاهر الشعرية ما يعوض إهمال عنصري الوزن والقافية ويقنع قارئه بشعرية النص. وينبغي على القارئ أن يوسع أفقه الشعري بقدر يسمح له بالتفاعل الجاد مع التطورات التي لحقت وستلحق بالقصيدة العربية، وعليه أيضاً أن يبدي قدراً معيناً من التعاطف والتفهم (حتى ولو كان وقتياً) لقصيدة النثر ليكون حكمه عليها حكماً مبنياً على اعتبارات فنية وليس على مجرد انطباعات عامة.

إن المحافظة على النظام الإيقاعي العربي التقليدي لن يخلق في حد ذاته نصاً شعرياً جيداً، كما أن إهماله والثورة عليه لن يضمن في حد ذاته وجوداً حقيقياً لقصيدة النثر.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن إشكالية تحديد الشعري والنثري في مجال الأدب إشكالية قديمة في تراثنا الأدبـــي العربـــي وليست وليدة ظهور قصيدة النثر في العصر الحديث. فقد ناقش هـــذه القضية كثير من النقاد والأدباء العرب القدامى، ولعل أهمهم أبا حيـــان الوحيدي الذي أورد في كتابه الإمتاع والمؤانسة مقولة مشهورة يبـــدو أننا نغفل عنها عندما نناقش شعرية قصيدة النثر وهي أنه" إذا نظـــر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعـــت لما ائتلفا ولا اختلفا"[1]. وفي تراثنا الأدبـــي القديم جنس نثري أدبـــي مغمور إلى حد ما يسمى" حل المنظوم" يمتزج فيه الشـــعري بـــالنثري بطريقة جميلة أدبياً وإبداعياً ومربكة أجناسياً أو نقدياً. ومما يزيد الإرباك الأجناسي في قصيدة النثر عندنا حدة التداخل الـــذي يقيمـــه بعـــض شعرائها بين الشعري والتشكيلي والموسيقي والنقدي. فمحمد خضـــر على سبيل المثال نشر بعض قصائد مجموعته وغيرها في موقعه بالشبكة العنكبوتية مصحوبة برسوم تشكيلية ومقاطع موسيقية، والأكثـــر مـــن ذلك أنه نشر معها مقاطع من نقد القراء إياها.

المرجعية:

هناك شبه إجماع بين الدارسين حول المرجعية الغربية لقصيدة النثر العربية تسمية وشكلاً وربما كان في بعض الأحيان رؤية، وهذه الحقيقة تخلق عند بعض القراء قدراً من التشكك في مشـــروعيتها والتـــردد في قبولها، وربما نظر بعضهم إليها بوصفها ضرباً من ضروب الاســـتلاب

---

1 أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، (بيروت: المكتبة العصرية 1953م) ج 2، ص 135.

الثقافي والغزو الفكري والعولمة. وعلى الرغم من محاولة بعض المثقفين والدارسين تأصيلها في مرجعية عربية قديمة[1]، أو تلمس مبررات ظهورها في المملكة استناداً إلى عوامل داخلية محلية، إلا أن كل ذلك لا يمكنه حجب مرجعيتها الغربية الواضحة. يقول محمد العاس في هذا الشأن: "ومن المبالغ فيه أن ننسب انتصاب قصيدة النثر في واجهة مشهدنا الثقافي إلى متغيرات البنى الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى جاهزية النموذج شكلاً وحساً والآتي من الغرب"[2]. وقد تشكلت المرجعية الغربية لقصيدة النثر في المملكة من خلال اطلاع كتابها على نماذج مبدعة ومترجمة متعددة نشرت في بعض البلدان العربية ومن خلال المعرفة المباشرة لبعض النماذج الغربية منها[3].

إن التطور الهائل الذي يشهده النشر الإلكتروني في الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) هذه الأيام قد جعل من أمر التواصل الأدبي بين شعراء قصيدة النثر في بلادنا وشعرائها في البلاد العربية والغرب أمراً ميسوراً، فكثير من شعراء قصيدة النثر السعوديين يقرؤون كثيراً من النماذج الغربية المنشورة إلكترونياً في مواقع متعددة، بل وينشرون فيها قصائدهم. ومن هؤلاء الشعراء محمد خضر، فله صفحة خاصة في موقع يسمى post poems يعنى بنشر النصوص الإبداعية مجاناً لكثير من

---

1 محمد خضر الغامدي، في مقابلة أجراها معه حسن آل عامر في جريدة الوطن السعودية، عدد...

2 محمد العباس، قصيدتنا النثرية: قراءات لوعي اللحظة الشعرية، (بيروت: دار الكنوز الأدبية 1997) ص 11.

3 انظر حول هذا الموضوع، نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث: الشعر السعودي إنموذجاً (جدة: النادي الأدبي الثقافي 2001) ص 386، وسعد البازعي، إحالات القصيدة، قراءات في الشعر المعاصر. (الرياض: النادي الأدبي الرياض 1419هـ) ص ص 131 –155.

الشعراء بلغات مختلفة، ولقد قام بجمع مختارات من ترجمات الشعر العالمي أشرف على نشرها في موقع "منتدى الشعر المعاصر". ولعل من مظاهر المرجعية الغربية لهذه القصيدة عندنا - إضافة إلى التسمية والشكل- الحضور القوي للغرب وأشيائه ورؤاه وأسمائه ورموزه بل وحتى قضاياه. فنحن نقرأ في مجموعة محمد خضر القصيدة التالية بعنوان" حركة في الظلام" والتي لا يمكن أن تصور للمتلقي إلا بيئة غربية سبق أن رآها في أحد شوارع المدن الغربية أو في أحد أفلامها:

لم يبق إلا صدى سهرة...
آخر العربات مرت من هنا
لا شيء في الشارع إلا أنا
وأسمع حركة وراء الجدار
حركة في الظلام
ليلتي هذه قرأتها في حليب الصباح (64- 65).

وانظر إلى الأجواء الغربية للنص التالي:

بحضرتها عازف مر
فتنة تجر خطاها
وعصير ينسكب
والرقص مدار
حان وقت المباغتة
"اكا تشنكا تومي" (ص 20).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الدكتور نذير العظمة كان قد لاحظ أثر الصورة البصرية التلفازية في نصوص شعراء هذه القصيدة[1].

---

1 نذير العظمة، قضايا وإشكاليات، ص 324.

وفي نص لخضر بعنوان "حلم"، يحتاج القارئ لكي يتفاعل معه إلى ثقافة غربية متخصصة في الرسم والغناء والتمثيل:

في حلم عميق
رأيت جينفير لوبيز
تبصق الموناليزا
قلت جاء زمن جديد (ص 61).

وكثير من الأسماء والكلمات الأجنبية التي وردت في المجموعة مثل: "نساء بيكالوس" و"نهر الكوروفيل" و"يوفوبيا الآخر" ربما "توظيف في نصوص محمد خضر توظيفاً واعياً لتشي بواقع ملموس لا بوهم" كما تقول ريتا عودة[1]، لكن هذا الواقع ليس هو بالضرورة الواقع المحلي للشاعر الذي يريد التواصل معه، إنه أقرب إلى واقع أقل ما يقال عنه إنه مختلف كثيراً عنه. ولا يمكن لبعض العناوين مثل "شمالاً باتجاه امرأة" وبعض الصور وخاصة صور الشتاء، والصقيع إلا أن تستدعي قدراً من الأجواء الغربية.

هذه بعض الملامح التي تربط قصيدة النثر عند محمد خضر بالآخر الغربي، لكن الملمح الأهم في نظرنا هو الرؤية أو الرؤى الكونية التي يطرحها في ديوانه، والتي من خلالها تكسر الحواجز بين الأنا والآخر بطريقة جريئة وواعية، ولكنها في بعض الأحيان لا تخلو من تسرع ومغالطة. فثيمة "التصالح مع الآخر والتوحد معه" لها حضور قوي في المجموعة. والمقطع التالي من أوضح النصوص التي تعبر عن ذلك:

---

1 ريتا عودة، مؤقتاً.. تحت غيمة: قراءة في كتاب. انظر منتدى الكتاب العربي،
http:www.arabwoldbok.com/ArabicLiterature/review12.htm

اليوم يستقر اللظى

تبكي الشرائع

بين رملينا

نبحر في المد والجزر

نبدأ حوار الحضارات

النهر مرجعيتنا الأبدية

التوحد، الالتحام المبارك

بالدم والزيت والبخور

مرادنا الجديد (ص 41).

ولعل قصيدة" الصبي الأسود" التي أوردناها بوصفها من النصوص التي أعجبنا بشعريتها، ترينا مدى اهتمام الشاعر بقضايا كونية إنسانية مثل العنصرية ضد السود التي لا تشكل قضية ملحة في عالمنا العربي مثلما هي في الغرب، ولذلك فلا عجب أن تكون هذه القصيدة من القصائد التي ترجمت للشاعر إلى بعض اللغات الأجنبية.

بيد أن الشاعر في بعض الأحيان لا ينجح في إقناعنا بالتوفيق بين ما هو عربي وإسلامي وبين ما هو غربي، كما نرى في المثال التالي المأخوذ من قصيدته" جاكلين" الذي يتحول فيه التوفيق إلى تلفيق غير موفق، يقول مخاطباً جاكين، التي ترمز إلى الحضارة الغربية في نظرنا:

...

دثريني... دثريني

يا ابنة الفرنكفونية

زيديني من لهبك

هذا الذي يوقظ القشعريرة
من فوضاك النيقة
(ص 65).

إن تركيزنا هنا على المرجعية الغربية في نصوص محمد خضر لا يعني بأي حال التقليل من أهمية حضور المرجعية العربية والإسلامية والوطنية في كثير من نصوصه والتوظيف الفني الجيد لرموزها، فهذا أمر طبيعي من مبدع سعودي، وما رمناه هو الإيضاح بأن مبالغة قصيدة النثر عندنا في الاتكاء على المرجعية الغربية هو الذي قد يتسبب في أحيان كثيره في عزلة هذه القصيدة عن قرائها وبعدها عنهم في الوقت الذي هي فيه في أمس الحاجة إليهم. ومن اللافت أن بعض شعراء قصيدة النثر على وعي تام بهذه الإشكالية، يقول محمد خضر مثلاً: "إن سبب التضارب في قبول القصيدة [النثرية] ورفضها يعود إلى اختلاف المرجعيات الثقافية"[1]. إن التركيز على المرجعية العربية والإسلامية عموماً والمحلية خصوصاً في كتابة قصيدة النثر عندنا سيساعدها كثيراً في تجاوز العزلة والغربة اللتين نعاني منهما، خاصة إذا كانت هذه القصيدة ما تزال في مرحلة التخلق والتشكيل، كما يرى بعض مبدعيها[2].

المجانية:

مجانية قصيدة النثر أو لا وظائفيتها تعد أهم الإشكاليات التي تواجهها هذه القصيدة مع قرائها في بلادنا. وقد عالج هذه القضية الشاعر الناقد علي

---

1 محمد خضر، في مقابلة أجراها معه إبراهيم شحبي في جريدة الوطن السعودية. العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.

2 إبراهيم الوافي. ((قصيدة النثر.. والمتلقي))، جريدة الرياض، العدد 12508، الخميس 12 رجب 1423هـ.

الدميني في دراسته التي كتبها عن الحداثة في المملكة العربية السعودية من منظور شخصي، عندما تناول قصيدة النثر في بلادنا بوصفها نصاً ما بعد حداثي فردانياً، قائماً على قطيعة بالمجتمع وهمومه، ووصف شعراءها بأنهم مغرقون في كتابة النص التأملي المتشظي البعيد عن الهم الاجتماعي، وأنهم بذلك ربما كانوا يحلمون برسم ملامح شعر إنساني وعالمي متعال عن الهوية الضيقة والخصوصية المنغلقة[1]. وهذا الأمر هو ما رسخه كثير من شعراء هذه القصيدة أنفسهم في مقابلتهم وتصريحاتهم وكتاباتهم في الصحافة وغيرها من وسائل الاتصال.

ولو أخذنا أقوال محمد خضر نموذجاً لوجدناه يقول واصفاً قصيدة النثر بأنها نص مفتوح يعبر عن الحياة العصرية بكل دقائقها، وعندما سأله محاوره الصحفي عن ابتعاده عن كتابة أي قصيدة تتحدث عن هموم الأمة أجابه بكلام نقتبسه كاملاً لأهميته: "أنا أنظر إلى الإنسان في كل مكان، الإنسان فقط، أحاول أن يكون نصي نصاً كونياً يتيح لي فضاء آخر دون الدخول في خصوصية أو أيدلوجية أو جغرافيا محدده، أما القضية الفلسطينية التي تتحدث عنها فقد حسمتها في أحد نصوصي عندما قلت (حلفت لن أكتب عنك شيئاً إلا بدمي أو بدمك) هكذا أضع قراري في شجر أكثف وفي بئر أعمق لأن القتلى والشهداء متعبون من ثرثرتنا، قصيدة اليوم أكثر برغماتية وأكثر حسماً للأمور و لم يعد متاحاً أن تكون خطباً عصماء أو شعارات مستهلكة"[2]. لقد حدد محمد خضر هنا أهم معالم قصيدته النثرية في ما يلي:

---

1 علي الدميني، ((الحالة الشعرية في المملكة العربية السعودية: تجربة شخصية)) جريدة الجزيرة، المجلة الثقافية، العدد45، 4 ذو الحجة 1424هـ.

2 انظر هذه المقابلة التي أجراها معه إبراهيم شحبي في جريدة الوطن السعودية، العدد886، الأحد 18 أغسطس 2002.

1- الاحتفاء بدقائق الحياة العصرية وتفاصيلها.

2- الاهتمام بالإنسان الكوني وقضاياه.

3- البعد عن كل ما هو أيدلوجي أو جغرافي أو خصوصي.

4- البرجماتية في التعبير عن بعض قضايا الأمة وذلك عن طريق تكثيفه وتعميقه.

ويمكننا إضافة معلم آخر هو الغنائية الذاتية التي أشار إليها الشاعر في مقابلة صحفية أخرى[1]. وتكاد هذه الخصائص مجتمعة تشكل خصائص قصيدة النثر عند كثير من كتابها في المملكة، على الأقل من الناحية النظرية. وإني لأعجب كيف يمكن لمحمد خضر (بعد هذا التحديد الدقيق الذي يقدمه عن قصيدته) الزعم بالابتعاد عن الدخول في أيدلوجية معينة، وكل ما قاله مبني على تصور فكري أيدلوجي لماهية القصيدة أو الشعر. وربما كانت القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها"مؤقتاً... تحت غيمة" من الأمثلة الجيدة على القصائد التي تظهر فيها غنائية الشاعر الذاتية ممزوجة بذاكرة سيرية لمرحلة عمرية مبكرة وارتباط جغرافي لا تخطئه العين، على الرغم من موقف الشاعر من الجغرافيا.

وقد ورد فيها:

أحب الجبال

لأن أبـــي

أخرجني درجاً عابراً

والطريق لا يستقر

قال لي...

هذه التضاريس

---

1 انظر هذه المقابلة التي أجراها معه يحيى المير في جريدة الرياض، العدد 12682، الأربعاء 9 محرم 1424هـ.

خبز وماء
تكنـــز الأرض أسرارها
والكهوف الخطايا (ص ص 5-16).

ومن الأمثلة على اهتمام الشاعر باليومي والهامشي والعادي، نورد النموذجين التاليين:

لا تكترث إن شتمك أحدهم
في آخر سهرة البلوط
ستصبح مثلهم فيما بعد (ص 60).

أو:

"هل أنا حيوان حتى تقدم
لي الطعام دون ملعقة"
قالها صديقي القادم من هناك
للجرسون القادم من هنا (ص 62).

أو:

سمعت عن رجل هاجر
من نفسه
وعن امرأة هاجرت
من الصالة (ص 13).

والحقيقة أنني هنا لم أستطع تلمس أي شعرية مـــبررة في هـــذين النصين، اللهم إلا ما يمكن أن يقال عن سخرية في المثال الأول ومفارقة في الثاني، وضجر في الثالث. إن إخفاق الشاعر في إقناعنا بشعرية نصه هنا ما هو إلا مثال واحد من إخفاقات "كثير من شعراء قصيدة النثر في تحقيق المعادلة الصعبة بين البساطة والشاعرية"[1]. ومع ذلك فينبغـــي أن

---

1 البازعي، إحالات القصيدة، ص 200.

نشير إلى أن حضور الأمور الهامشية واليومية بهذا المعنى في مجموعة محمد خضر حضور ضعيف نسبياً.

أما فيما يتعلق بالرؤية الكونية أو الاهتمام بالإنسان الكوني كما يسميه فقد أوردنا مثالاً له قبل قليل، وحضوره القوي في المجموعة أقوى من أن يمثل له بأمثلة هنا. ومع ذلك، فمجموعته تحتوي على نصوص تعالج قضايا تهم المواطن السعودي والعربي والإسلامي بشكل واضح وربما جاء تقريباً في بعض الأحيان، مثل النص التالي:

كان التاريخ يهرب من كاتبيه

والتضاريس ترتب صيغتها النهائية

قرار التقسيم

مكياج لأرض جديدة

والصمت...

والشعارات السائدة

... غضب عارم خلف كل حجر

سنعد ما نستطيع

من رباط الخيل

والخطب العصماء

واللاء الخجولة

ثم نمضي لتحرير أنفسنا

من "فوبيا" الآخر

والانقياد للمرعى (21).

وللنظر إلى النص التالي الذي لا أخاله إلا معبراً عن محنة المبدع وعزلته واغترابه عموماً، وربما عن مبدع قصيدة النثر في بلادنا خصوصاً:

بحضرها جاءنا رجل روحه عارية

حكى عن الأبعاد

[...]

وموت المؤلف

والغرب

والعولمة

تكلم حتى تعب

وذاب في المجتمع

رأيناه فيما بعد

يبحث عن سائح

يشتري الكلمات (ص **19–20**).

أما موضوع فلسطين فقد حظي منه بنصين واضحين على الأقل، أوردنا أحدهما فيما تقدم، ونورد الآخر هنا:

قالت الأرض:

الراقصون عليَّ خيول البقاء

والأطفال الذين يجيدون جمع الحجر

غضب طاهر (ص 37).

لعله اتضح من خلال مناقشتي لخاصية المجانية في قصيدة النثر السعودية أن حضورها النظري فيما يقوله نقادها ومبدعوها ربما أقوى بكثير مما هو حاضر عملياً في النصوص الإبداعية، التي اطلعت عليها على الأقل، وخاصة نصوص خضر التي اتخذتها مجالاً للتطبيق في هذه الدراسة. لقد كشف لي قدراً لا بأس به من هذه النصوص أنها وثيقة الصلة بذات المبدع السعودي وقضاياه وهمومه، خاصة إذا أخذنا في الحسبان العصر المعقد الذي نعيشه والذي تعاني فيه مجتمعاتنا من هموم

عديدة مستجدة، كانت في يوم من الأيام هموم أناس غيرنـــا في هـــذا العالم. وفي نصوص خضر توظيف لأساليب عديدة تحد من غنائيتـــها وتشدها إلى الواقع مثل تعدد الأصوات وتقاطعها وتداخل الأنـــا مـــع الآخر وغيره. كما أن في مجموعته حضوراً قوياً للأنثى (امرأة حقيقيـــة ورمزاً) بوصفها ملهمته الأولى التي تأتي بأسماء عديدة "ابنـــة الليـــل"، "سيدة الضوء"، سيدة البرد"، أنثى الغبـــار"، ابنـــة الـــريح"، "ابنـــة الفرنكفونية جاكلين" أو بدون أسماء، مثل: "امرأة"، "هن"، "أنـــت"، "أمي".

ومن هنا فإن مبدعي قصيدة النثر وبعض نقادها يتحملـــون – بتضحيتهم بجانيتها والترويج لها– قدراً من مسؤولية اغترابها ونفور القراء منها. هذا لا يعني بطبيعة الحال أن هذه النصوص لا تحتـــوي أحياناً على عبارات استفزازية ونابية، وصـــور مرضـــية، وتجـــاوز للعادات والتقاليد، وسقطات تعبيرية واضحة، وغموض مفتعل يقود إلى عبثية اللامعنى أحياناً، ولكن، ألا يوجد مثل هذا في كل الأجناس الأدبية الأخرى تقريباً. إن مثل هذه السلبيات والتحاوزات ينبغي أن تنتقد وتستهجن في ذاتها، وليس بسبب الجنس الأدبـــي الذي كتبت فيه.

التلقي:

للدكتور عبد الله الغذامي رأي مشهور حول أسباب تعثر قصـــيدة النثر في بلادنا عبر عنه قبل سنوات وما زال متمسكاً به رغم اســـتغراب البعض منه. فهو يرى أن الحضور الحقيقي الشرعي لقصيدة النثر مرتـــب ومشروط بنجاحها في استقطاب قراء لها وبدون قراء لن ينفعها ما يكتبه النقاد عنها. والغذامي يدرك أن توافر مثل هؤلاء القراء مرتبط بحـــل مـــا

يسميه عقدهّا الذوقية[1]. لكن، أليس النقاد جزءاً من القراء؟ ثم، أليس من أهم وظائف النقد التقليدية تقوم على عمل المبدع وإرشاد القارئ إلى النص وتوجيهه والارتقاء بذوقه. إن إحجام بعض النقاد عن الكتابة عن قصيد النثر (بغض النظر عن موقفهم منها) قد أحدث فراغاً نقدياً بيناً في ساحتنا الأدبية، وتسبب في اضطرار عدد من شعراء هذه القصيدة إلى القيام بدور الناقد، فأصبح بعضهم ينقد بعضاً. وهذه ظاهرة ليست جيدة لا على الإبداع ولا على النقد، وإن كانت أسبابها مفهومة وربما مقدرة أحياناً. وسبب اعتراضنا على نقد المبدعين إبداعهم ما رأيناه من تدخل بين ما يكتبونه نصاً شعرياً نثرياً وبين ما يكتبونه نصاً نثرياً نقدياً. وفي هذا مزيد من إرباك لقراء قصيدتهم النثرية المرجوين الذين يعتقدون أنهم يستقطبونهم من خلال نقد أعمالهم بأنفسهم. ناهيك عما يظهر من تناقض (أو من تباين على الأقل) بين ما يقولونه في نقدهم وما يلتزمون به في إبداعهم، وعما يدلي به بعضهم من تصريحات صحفية استفزازية. لقد كان للتفاوت الكبير في مواقف القراء والنقاد من قصيدة النثر وتعاملهم معها أثراً بارزاً في تعثرها وتهميشها. ويمكننا تصنيف القُرَّاء والنقاد بحسب موقفهم من قصيد النثر إلى ثلاث فئات:

الفئة الأول: فئة رافضة لهذا الشكل جملة وتفصيلا. وهذه الفئة تبني موقفها هذا استناداً إما إلى موقف فكري متحفظ على التجديد الشعري عموماً، أو إلى موقف فكري يتشكك في النوايا التي تقف وراء إشاعة هذا الشكل الشعري الغربي بكل خصائصه الغربية أو بكثير منها، أو استناداً إلى موقف ذوقي جمالي خاص يجعل من أمر قبول شعرية هذا الشكل أمراً صعباً، وإن كان قد يقله بوصفه نصاً أدبياً

1 انظر: محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النص، (بيروت: المركز الثقافي العربي 200) ص ص 90 -93.

نثرياً، كما نجد ذلك عند الدكتور حسن الهويمل مثلاً[1]. وتشكل هـذه الفئة في اعتقادنا الغالبية العظمى من القراء، وإن كنا لا نستطيع إثبات ذلك بطريقة علمية إحصائية.

الفئة الثانية: فئة متذبذبة مترددة في موقفها مـن شـعرية هـذه النصوص، وأفضل تعبير قرأته يصور حال هذه الفئة ما قاله محمد العلي وأورده محمد العباس في كتابه ((ضد الذاكرة)): ((أنا إنسان متنـاقض أمام قصيدة النثر، ولم أصل إلى موقف معين، مرة أقرأها فتترك بـي ما تتركه القصيدة العمودية باعتبارها شعراً، ومرة أقرأها ولكن لا تتـرك نفس الأثر فأعتبرها نثراً))[2]. وينضوي تحت مظلة هذه الفئة كثير مـن مبدعي شعر التفعيلة من أمثال الشاعر محمد جبر الحربـي[3]، والدكتور الناقد الشاعر عبد الله الفيفي (الذي ما زال ينتظر ما سيعوض به إهمال هذه القصيدة للموسيقى)[4]، وغيرهم والنقاد من أمثال الدكتور عبد الله الغذامي وبعض دارسي الأدب من أمثالي. وأهم ما يلفت الانتبـاه في هذه الفئة أنها ليست ثابتة في موقفها باستمرار، فقراءة نص أو مجموعة نثرية قد تكون ربما كفيلة بإعادتها إلى الفئة الأولى أو بتقدمها إلى الفئة الثالثة التي سنذكرها الآن.

---

1 انظر مقالاته الثلاثة المنشورة في جريدة الجزيرة بعنوان ((قصيدة النثـر بوصفها إشكالية المشهد النقدي)) في التواريخ التالية: الثلاثاء 14 شوال 1421هـ، الثلاثاء، 28 شوال 1421هـ، الثلاثـاء، 5 ذو القعـدة 1421هـ.

2 محمد العباس، ضد الذاكرة، ص 100.

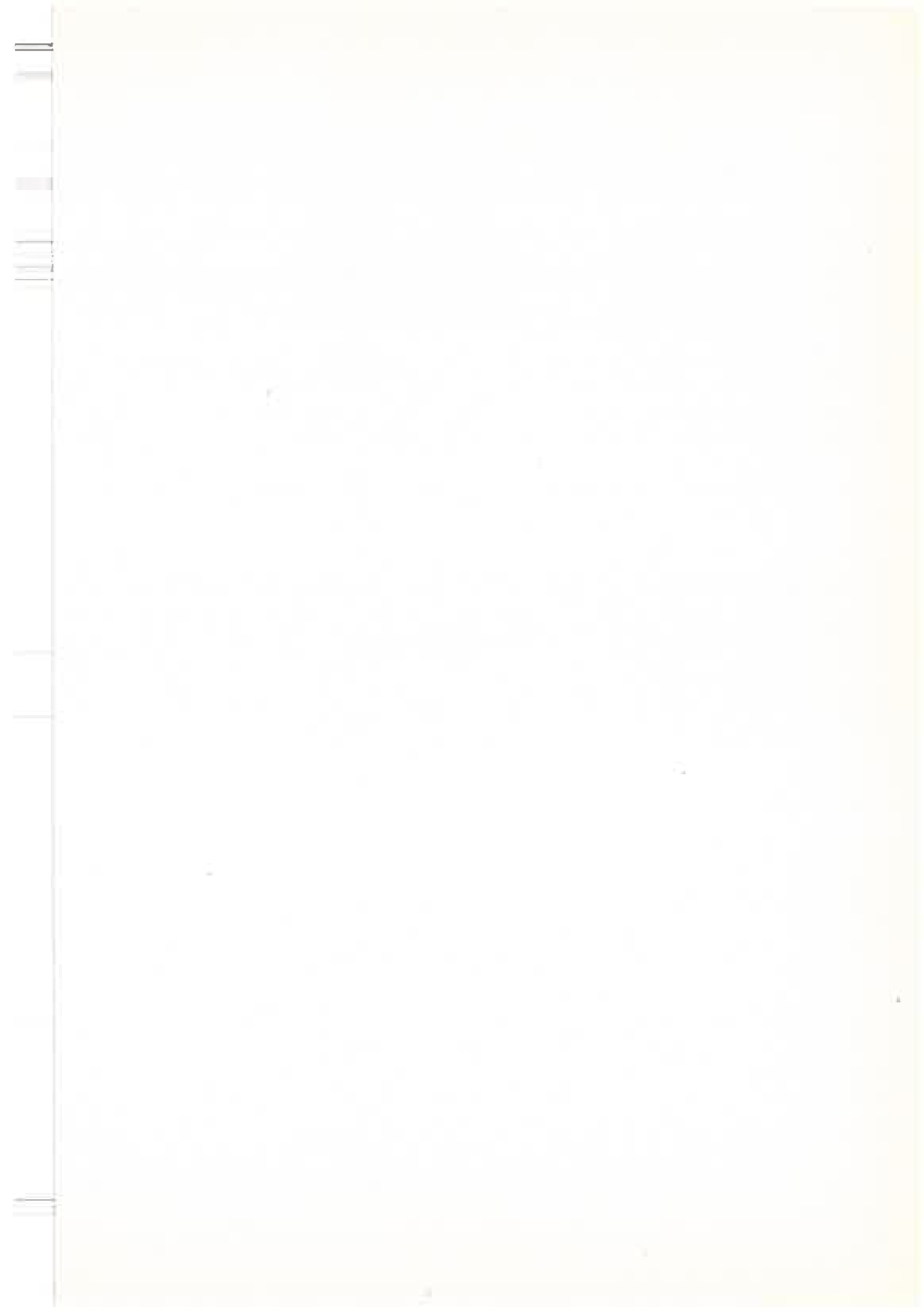
3 انظر ما كتبه على سبيل المثال في مقال له بعنوان ((أعراف في غفلة من الزمن)) نشر في المجلة الثقافية التي تصدرها جريدة الجزيرة في عددها 45 الصادر بتاريخ 4 ذو الحجة 1424هـ.

4 ذكر هذا في لقاء أجري معـه في صـحيفة ((القنـاة)) القـاهرة في 2001/11/26م.

الفئة الثالثة: فئة متحمسة للقصيدة لقصيدة النثر ومدافعة عن مشروعيتها الشعرية وتقوم بنقدها والتنظير لها. ويندرج في هذه الفئة مبدعو قصيدة النثر بطبيعة الحال، وخاصة من يمارس النقد منهم، وبعض الدارسين المخلصين لهذا الجنس الأدبي تبريراً ونقداً مثل الأستاذ محمد العباس الذي أصدر عدة كتب ومقالات أحلنا إلى بعضها في هذه الدراسة حول قصيدة النثر عموماً وقصيدة النثر في المملكة خصوصاً، تؤهله ليكون عراب هذه القصيدة في المملكة. ومن الدارسين لهذه القصيدة، لابد أن نشير إلى الدور البارز الذي لعبه الدكتور سعد البازعي في التعريف بشعرية هذا الجنس الأدبي عندنا من خلال كتابة سلسلة من القراءات الجادة والمتعاطفة لأبرز المجموعات التي كتبها شعراء النثر في السعودية، نشر أغلبها في كتابه ((إحالات القصيدة))، وإلى ما كتبه الدكتور عبد الله المعيقل وإلى ما كتبه الشاعر الناقد علي الدميني وآخرون أعرفهم وقد لا أعرفهم. أما من له جهد نقدي من شعراء هذه القصيدة، فهم كثر، نذكر منهم من وقفت على شيء من كتاباته النقدية مثل: أحمد الواقي، ويحيى الأمير، ومحمد الحرز، وآخرون غيرهم. ومن اللافت أن هؤلاء لا يكتبون دائماً بأسلوب ترويجي كما يظن بل بأسلوب ناقد جيد، وإن أظهر شيئاً من التعاطف أحياناً.

لاشك أن قصيدة النثر تعاني عندنا من أزمة مقروئية شارك في خلقها كثير من مبدعيها وكثير من النقاد والقراء عندنا، ولا سبيل إلى الخروج من هذه الأزمة إلا إذا وعى المبدعون دورهم وأقنعوا القراء بشعرية نصوصهم وسمحوا لأنفسهم بالركض في مساحة إبداعية واسعة تسمح لهم بتوظيف ضروب شتى من الإيقاع التقليدي وغير التقليدي، وأصلوا قصيدة النثر في ثقافتهم تأصيلاً حقيقياً يطور الشكل والتقنيات المستعارة، ويعبر عن هموم وطنية وقومية وإسلامية وإنسانية عامة، حتى

وإن اتخذت أقنعة ذاتية، أو توسلت بالوطني والقومي والإســلامي إلى الإنساني أو العكس. وعلى عموم قراء الأدب ونقــاده أن يســمحوا لأنفسهم - ولو مؤقتاً- بقراءة نماذج من هذه النصوص بهدف تذوقها والتفاعل معها وربما الكتابة عنها ونقدها، دون موقف مســبق منــها، وهم بعد ذلك ليسوا مجبرين على قبولها بوصفها نصوصاً شــعرية، أو حتى أدبية، إن قرروا ذلك.



الفصل السابع

الشعر العربي مترجمًا إلى الإنجليزية: ترجمة هيزو أنموذجًا

مدخل:

على الرغم من أن طرائق الترجمة الأدبية وأساليبها وإجراءاتها مازالت موضوعات مثيرة للجدل بين الدارسين، ومواطن يكثر اختلافهم حولها، فإن الترجمة الأدبية لم تنفك قط من كونها وسيلة مهمة – وفي بعض الأحيان– وسيلة وحيدة يتم من خلالها التواصل بين آداب الشعوب المختلفة.

ففي الوقت الذي يواصل فيه المعنيون بدراسة الترجمة معالجة كثير من القضايا المتعلقة بالترجمة الأدبية، يقوم المترجمون بمواصلة جهودهم الترجمية غير مكترثين -أو هم قليلاً ما يكترثون- بما يقوله هؤلاء الدارسون. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن المترجمين يقللون من أهمية جهود هؤلاء الدارسين التنظيرية في مجال الترجمة، بقدر ما يعكس إدراكهم للفجوة الواسعة التي تقع بين النظرية والتطبيق. فهم يدركون حقيقة أن الدارسين لم يتمكنوا من الاتفاق على أساليب وإجراءات سحرية معينة يمكن تطبيقها من إنجاز ترجماتهم الأدبية في يسر وسهولة. فمعلوم عند كثير ممن يتعاملون مع الترجمة وقضاياها أن الأسلوب الذي

قد يستخدم لترجمة لغة معينة قد لا يكون صالحاً أو مناسباً لترجمة لغـة أخرى، وأن الأسلوب الذي يستخدم لترجمة جنس أدبـي معين قد لا يكون مناسباً لترجمة جنس أدبـي آخر، بل إن تعـداد الأسـاليب في ترجمة جنس أدبـي واحد أمر شائع ومعروف.

ولعل أكثر الأجناس الأدبية عرضة لتنوع الأساليب وتعـددها في ترجمته هو الشعر، نظراً لطبيعة اللغة الإيحائية التصويرية الموقعـة الـتي تستخدم فيه. وعلى الرغم من أن بعض الدارسين قد حاول أن يحصي الطرائق التي يوظفها المترجمون عادة في ترجمة الشعر[1]، فإننا نعتقـد أن عدد هذه الطرائق قد يفوق الحصر، بل قد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن لكل مترجمٍ طريقته الخاصة في ترجمة الشعر. ومع ذلـك نسـتطيع أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة تتعلق بكل طرائق ترجمة الشـعر المشـهورة وغير المشهورة، العامة والخاصة، وهي أن لكل طريقة أو إسـتراتيجية تستخدم في ترجمة الشعر محاسنها ومساوئها. وأقصى ما يمكن أن يفعله المترجم الذي يتبنى هذه الاستراتيجية أو تلك أن يتفادى قدر الإمكـان مساوئها وأن يستثمر إلى أقصى حدٍ ممكنٍ محاسنها.

ومن نافلة القول أن أذكر هنا أن نجاح أي ترجمة شعرية (والنجاح هنا نسبـي بطبيعة الحال) مرتبط بتوفير ثلاثة شـروط في صـاحبها. فأولاً، ينبغي على المترجم أن يكون متمكناً من اللغة الهـدف (اللغـة المترجم إليها)، أما معرفته باللغة المصدر (اللغة التي يترجم منـها) فـلا يشترط في اعتقادنا أن تكون دائماً عالية علو معرفته باللغة الهدف، بل يكفي أن يكون المترجم على معرفة معقولة بها. وثانياً، ينبغي أن يكون المترجم ذا خبرة شعرية عالية، وذلك بأن يكون هو نفسـه شـاعراً أو

1 Andre Lefevere, Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint (Amesterdam:Van Goveum1975).

صاحب خبرة طويلة في قراءة الشعر وتحليله. أما ثالثاً، فينبغي أن يكون المترجم ذا اطلاع جيد على ثقافة اللغة المصدر.

ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية:

وبعد هذه المقدمة التي حاولنا أن نطرح فيها بعض قناعاتنا العامة حول الترجمة بشكل عام وترجمة الشعر بشكل خاص، نعود إلى موضوع هذه الورقة، وهو ترجمة الشعر العربي الحديث إلى الإنجليزية، كما يتضح ذلك من خلال ترجمة بعض أشعار أودنيس. فالمتتبع لحركة ترجمة الشعر العربي الحديث إلى اللغات الأخرى، يجد أن قدراً لا بأس به من الشعر العربي قد ترجم إلى اللغة الإنجليزية خلال العقود القليلة الماضية على أيدي مترجمين عرب وغربيين. وعموماً(وهذا تعميم حقاً، له نصيبه من الصحة والزلل) فأغلب الترجمات التي يقوم بها المترجمون العرب تبدو في كثير من الأحيان أكثر ميلٍ إلى المحافظة على تركيب القصائد العربية وصورها، ولذلك تأتي غالباً حرفية وليست شعرية بصورة كافية في الإنجليزية. ولهذا لم أستغرب عندما وجدت أحد الدارسين يقرر بأن ((أسوأ ترجمة هي التي يعدها كتَّاب يترجمون من لغتهم الأم))[1]. ولعل السبب الذي يحول في كثير من الأحيان دون تحقيق المترجم العربي درجة عالية من النجاح في ترجمته يكمن في قربه (اللاوعي غالباً) من النص العربي الأصلي والتصاقه به.

أما فيما يتعلق بالمترجمين الغربيين للشعر العربي، فكثير منهم يفتقر إلى الموهبة والخبرة الشعرية التي تمكنهم من ترجمة قصيدة عربية إلى

1 Peter Newmark, Introductory Survey The Translator's Handbook ed.Catriona picken (Aslib:London1983) p. 5

أخرى إنجليزية، أو إلى معرفة معقولة باللغة العربية وثقافتها تمكنهم من ترجمة العناصر الشعرية ذات الارتباط الوثيق بالثقافة العربية التي تحتوي عليها القصائد التي يقومون بترجمتها.

ومن المحاولات الطريفة الجيدة التي اطلعت عليها في مجـــال ترجمـــة الشعر العربـــي الحديث إلى الإنجليزية المحاولة التي قام بها صموئيل هيـــزو Samuel Hazo لترجمة بعض أشعار أدونيس. وهي محاولة طريفة حقاً لأن صاحبها لا يمكن تصنيفه بدقة ضمن المترجمين العرب أو الغـــربيين الـــذين أشرنا إليهم آنفاً. فهيزو أمريكي المولد واللغة والثقافة، لكنه متحـــدر مـــن جذور لبنانية/سورية، لديه إلمام واسع بالثقافة العربية عامة والشعرية منـــها خاصة، هذا على الرغم من أن لغته العربية ليست جيدة، أو ((بدائيـــة))[1] كما يقول. إضافة إلى ذلك، فهو أحد الشعراء الأمـــريكيين البـــارزين في عصرنا الحاضر، ومؤسس منتدى الشعر العالمي ورئيسه لمدة من الوقت.

وقد يبدو لنا من أول وهلة أن هيزو قد اضطلع في هذه المحاولـــة بمهمة شاقة عندما قرر أن يترجم شعر أدونيس إلى الإنجليزيـــة، نظـــراً لكونه قد اختار واحداً من أكثر الشعراء العرب صعوبة وأكثرهم إثارة للجدل بشعره. وصعوبة شعر أدونيس تكمن كثيراً في كونه شعراً تجريبياً وثورياً في كثير من الأحيان. فمعلوم أنه قد أطرح الشـــعر العربـــي التقليدي شكلاً ومضموناً، وكتب أشعاره بأشكال متعددة واســـتخدم اللغة العربية استخداماً جديداً وثورياً يمكنه - كما يزعم - من جعلها تقول ما لم تقله من قبل، ولنا أن نتخيل صعوبة فهم شعر كتب بلغـــة مثل هذه على القارئ العربـــي، دع عنك غيره من القراء الأجانب.

---

1 انظـــر مقدمـــة ترجمتـــه في طبعتـــها الثانيـــة: Ali Ahmad Said Transformation of the Lover, Trans.Samuel Hazo(ohio University press: ohio 1982).

ولكن هذه الصعوبات وغيرها في شعر أدونيس غالباً ما تتحول – ويا للمفارقة– إلى تسهيلات تقدم للمترجم الأجنبي لشعره عموماً والغربي خصوصاً. فاطّراح أدونيس للشكل التقليدي للقصيدة العربية – مثلاً – يريح المترجم كثيراً من عبء الوزن والقافية، واستخدام أدونيس الثوري للغة يريحه من عبء الظلال الدلالية المتنوعة التي اكتسبتها الكلمات طول العصور. إضافة إلى ذلك، فإن الرؤية العالمية التي يركز عليها أدونيس في شعره وطريقته الجديدة في التصوير ربما تجعلان ترجمة شعره إلى الإنجليزية أقل إشكالاً. ومن العوامل التي تساعد على قابلية كثير من الشعر العربي الحديث عموماً وشعر أدونيس خصوصاً على الترجمة إلى الإنجليزية حقيقة أن ((الشعر [العربي] الجديد اقترب بصورة غير متوقعة من الشعر الذي يكتب في اللغات الأوروبية عقلياً وشعورياً وحتى بنيوياً))[1].

ترجمة هيزو

نشرت ترجمة هيزو لشعر أدونيس أولاً سنة 1971م بعنوان ((دم أدونيس)) The Blood of Adonis، ثم أعيد نشرها سنة 1983م تحت عنوان ((تحولات لعاشق)) Transformations of The Lover، بعد أن أضاف إليها هيزو ترجمته لعدد من القصائد التي ترجمها لاحقاً. وسنركز في هذه الدراسة على النشرة الأولى لسبب عملي بسيط وهو أن القصائد المترجمة في هذه النشرة أقل عدداً وطولاً من تلك المترجمة في النشرة الأخرى. وترجمة هيزو لأدونيس ليست

1 Jaber I. jabra, modern Arabic Literature and the west, Critical Perspective on Modern Arabic Literature ed.issa j Boullata .(three continents Press inc. Washington D.C. 1980) P. 1

التجربة الوحيدة له في مجال ترجمة الشعر العربـــي، فلـــه محاولتـــان أخريان، إحداهما قبل ترجمت أدونيس والأخرى بعده. بيد أنه لـــيس راضياً عنهما فيما يبدو رضاه عن ترجمة أدونيس. يقول عن تجربتـــه الأولى: ((لقد جربت نفسي في وقت سابق على ترجمة عمل شاعرين آخرين من العربية، وكانت النتيجة باعثة على السخرية. فما كـــان مبهجاً وسلساً في العربية أصبح عاطفياً [غير منطقي]...))[1]، ويصف الأخرى بأنها مزيج من الرضا وعدمه[2]. أما فيمـــا يتعلـــق بترجمتـــه لأدونيس، فقد كان راضياً عنها لأنه كان معجباً بأدونيس وطريقته في اختلاف المجازات الرائعة واشتراكه معه ((برؤيته للأشياء))[3]. ويبـــدو أنها كانت تجربة ناجحة من وجهة نظره، فهو يصفها بأسلوب لا يخلو من الابتهاج بقوله: "أما مع أدونيس... فقد شعرت أنني مع شخص يشبهني في الرؤية وفي طريقـــة الـــتفكير والشـــعور، أو في الـــتفكير المحسوس... فعندما بدأت محاولتي بترجمة قصـــائده بـــدا لي أن روح الشعر تنساب إلى الإنجليزية"[4]. وهذا في اعتقادنا هو السبب الـــرئيس الذي جعله يهتم بأدونيس وشعره.

ولكن، ما الذي جعل المترجم يختار هذه القصائد التسع والثلاثين دون غيرها؟ نحن في الحقيقة لا نملك إجابة قاطعة لهذا السؤال فلـــيس هناك فيما يبدو مقاييس أو معايير محددة حكمت اختياره لهذه القصائد بعينها، عدا ذوقه بطبيعة الحال. وعلى الرغم من ذلك فهناك- حســـب

---

1 Samuel Hazo, On a Translating Adonis and Nadia Tuenini: The Many Definitions of a Translator, al Jadid Magazine Vol 5 on 26 1999 WWW.aljadid.com/essays/052hazo.html-20k.

2 نفسه.

3 Said, Transformation, p. 1 Of the preface.

4 Hazo, On Translating Adonis.

اعتقادنا- خاصيتان واضحتان تشترك فيهما هذه القصائد أو معظمها قد تكونان عاملين رئيسين في هذا الاختيار. أولهما أن معظم هذه القصائد مأخوذة من دواوين أدونيس المتأخرة نسبياً التي كتبت بعد أن ابتعد الشاعر كثيراً عن قصيدته التقليدية الأسلوب وعن انتماءاته السياسية. وثانيهما أن معظم هذه القصائد لا تحوي كثيراً من الكلمات أو العبارات التي لها أبعاد أو ظلال عربية أو إسلامية محددة، وإن كانت لا تخلو من بعضها كما سنرى.

أسلوب الترجمة:

لعل العنوان الفرعي الذي وضعه هيزو لترجمته ((نقول لقصائد مختارة من شعر أدونيس)) Transpositions of Selelected Poems of Adonis، يشي بالطريقة التي استعملها في ترجمة قصائد أدونيس. فبسبب معرفة المترجم ((البدائية))[1]، باللغة العربية كما يقول، فقد زوده وسيطان عربيان بترجمة إنجليزية حرفية لهذه القصائد، ثم قام هو بإعادة خلق هذه القصائد في اللغة الإنجليزية أو الأمريكية كما يقول. لذلك فترجمته ليست حرفية تماماً وليست متحررة تماماً، ولكنها مزيج من الشكلين. يقول هيزو في هذا الصدد:

((اعتديت في بعض الأحيان- مثل كل المترجمين- على المعاني الحرفية لكي أكون مخلصاً لروح القصيدة كما فهمته أو شعرت به وتركت في أحيانٍ أخرى الجمل والسطور المترجمة حرفياً كما هي؛ لأنني لم أستطع التفكير في طريقة لتحسينها))[2]. ويقول أيضاً: ((كلما أمعنت النظر في قصائد أدونيس اكتشفت أن الخيال العربي يفعل في الإنجليزية ما لا

1 Said, Transformation, the Preface.

2 نفسه.

يستطيع الخيال العربي فعله))[1]. وأشاد هيزو في مقدمة الترجمة بالتعاون الذي لقيه من أدونيس نفسه ومن الوسيطين إشادة تلقي مزيداً من الضوء على أسلوب ترجمته، يقول: ((كل ترجمة أو نقل هي في النهاية تعاون بين الشاعر ومترجمه. وأنا مدين بالشكر في ترجماتي لهذه القصائد المختارة ليس لأدونيس فقط، بل لمرين غصين... والبرفسور أكرم ميداني...))[2]. وأكرم ميداني هو الذي تولى مهمة النقل الأولي Translitiration للقصائد وراجع الترجمة بالتأكد من صحتها ومن اقترابها من روح القصائد الأصيلة، وهذا هو ما يسعى هيزو دائماً إلى تحقيقه في ترجماته، كما يقول.

وأسلوب الترجمة من خلال وسيط أو قارئ مزدوج اللغة ليس في مجال الترجمة من اللغة العربية وإليها. فكلنا يذكر ما يقال عن ما كان يقوم به المنفلوطي من جهود لإثراء الأدب العربي من خلال ترجمة بعض الروائع الأدبية العالمية من لغات لم يكن يعرفها أصلاً. أما ما ترجم بهذا الأسلوب من الأدب العربي وخاصة الشعر إلى اللغة الإنجليزية فليس بالقليل، ولعلنا نشير هنا إلى ما قام به (وليس بارنستون وأليكي بارنستون)، اللذان ترجما لعدد من الشواعر العربيات المشهورات مثل الخنساء وليلى الأخيلية وغيرهما[3].

---

1 Hazo, On Translating Adonis.

2 Sanual Hazo, The Blood Of Adonis: Transpostion of Selected Poems Of Adonis (Ali Ahmed Said), Pittsburgh: University Of Pittsburgh Pres. 1971) Preface: xi- xii. كل الإحالات اللاحقة إلى هذه الترجمة ستكون داخلية، وذلك بوضع رقم الصفحة تحت النص المقتبس المترجم. أما الإحالة إلى النصوص الأصلية، فقد اعتمدنا على: أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة 2مج (دار العودة، بيروت، 1988). وسيوضع رقم المجلد والصفحة تحت كل اقتباس من الأصل العربي.

3 Aliki Barnstone and Willis Barnstone (eds), A Book Of Women Poets from Antiqity to Now (Schocken Book: New York, 1980).

منهج الدراسة:

نظراً لأنني أشاطر (سوزان باسنت - ماكيور) رأيها في أن ((التماثل لا يمكن أن يوجد بين لغتين))[1]، وسأحاول المقارنة بين ترجمة هيزو والأصل العربي من مبدأ الربح والخسارة من منظور الأصل العربي، وهذا المنهج سيهتم بمناقشة العناصر المتغيرة في الترجمة الإنجليزية والمحذوفة منها والمضافة إليها مقارنة بالأصل العربي.

التغيير:

يلاحظ القارئ لترجمة هيزو أن هناك تغيرات قام المترجم بعملها تتفاوت في الأهمية والخطورة. فأول تغيير يمكن ملاحظته هو التغير الذي يقع في عناوين القصائد الأصلية، أو في بعض عناصر هذه العناوين. وهذا التغيير أو التصرف في العناوين سبب لنا مشكلة- في بداية الأمر - عندما بدأنا في تحديد القصائد العربية التي قام المترجم بترجمتها، ولم نستطع التغلب عليها إلا من خلال قراءة استطلاعية واسعة لأربعة دواوين شعرية لأدونيس اختيرت منها هذه القصائد، وهي: ((أوراق الريح))، ((أغاني مهيار))، ((كتاب التحولات والهجرة))، ((المسرح والمرايا)). وقد وجدنا أن كثيراً من التغييرات لم تكن دائماً عشوائية بل كانت مبررة وفي بعض الأحيان ضرورية. فعلى سبيل المثال نجد أن القصائد المعنونة بـ (Hunger) و(the Past) و(Above The Leaves) في الترجمة تأخذ عنواناً واحداً في الأصل العربي هو ((شجرة)) مكرراً ثلاث مرات. ونظراً لأن وظيفة العنوان في القصيدة

---

1 Susan Bassnett- McGuire, Translation Studies (Methuen: London and New York 1982).

هو الإعلان عن موضوع القصيدة أو ثيمتها[1]، يبدو المترجم محقاً في قيامه بهذه التغييرات لأنها توحي - حسب اعتقادنا- بموضوع القصائد، على الأقل كما فهمه المترجم.

ومن التغييرات الأخرى التي نجدها في الترجمة مزج المترجم بين قصيدتين أو أكثر بعد أن يحذف أو يعدل عناوينها الأصلية ويعطيها عنواناً عاماً واحداً. فعلى سبيل المثال، نجد أن القصائد التالية في الأصل العربي ((الموت)) و((وجه البحر)) و((القصيدة)) قد دمجت كلها في قصيدة واحدة وأعطيت العنوان التالي ((the stage and Mirrors))، ثم قسم النص إلى ثلاث مقطوعات تحمل العناوين الفرعية التالية:

3-A Dream of poetry 2-D ream of The sea 1-A Death

وعلى الرغم من أن العنوان العام الذي وضعه المترجم هو عنوان الديوان الأصلي ((المسرح والمرايا)) الذي اختيرت منه هذه القصائد إلا أنه لا يوحي بالمعنى أو بالانطباع الذي توحي به العناوين الثلاثة الأصلية، لأن الترجمة توهم القارئ أو تدعوه في الواقع إلى قراءة هذه القصائد بوصفها قصيدة واحدة يمت بعضها إلى بعض بصلة، وهو أمر لا نجده في النص الأصلي الذي يدعونا إلى قراءة كل قصيدة قائمة بذاتها. ولا يخفى علينا ما لهذا التصور الشكلي من أهمية في قراءة هذه النصوص وتلقيها.

أما فيما يتعلق بالتغيير الذي ينال من بعض عناصر العناوين، فيبدو لنا أنه -بشكل عام - يساعد على تحسين المعنى الأصلي ويجعله أكثر وضوحاً وتحديداً. ولعل مقارنة سريعة بين العنوان الأصلي ((شجرة النهار والليل)) وعنوان الترجمة ((صفحات النهار والليل)) يوضح ذلك.

---

1 Robert Wallace, Writing Poems (Boston: Little, Brown and Company 198).

فالقصيدة تروى بضمير المتكلم ما يشبه سيرة شعورية متخيلة للشاعر طوال نهاره وليله فكأنه يقلب صفحات هذا النهار والليل بأسلوب تذكري استعادي.

وهناك نوع آخر من التغيير قام به المترجم وهو استبدال لفظة أو عبارة بأخرى. وهذا النوع من التغيير لا يكون دائماً نحو الأحسن، بل ربما يعد في بعض الأحيان خطأً في الترجمة. فالمترجم على سبيل المثال يترجم لفظة: الشنق ((في الأصل العربي باللفظة الإنجليزية))((Crusifixion الصلب)):

وطفل إبليس رداء المشنقة (229/1)

A child wore Vestments his crucivixion (38)

فعلى الرغم من أن لفظتي ((المشنقة)) و((الصلب)) تشتركان في إثارة بعض المعاني والإيحاءات في ذهن القارئ، مثل المعاناة والعذاب والموت والظلم... إلخ، إلا أن كلمة ((الصلب)) تحمل ظلالاً معنوية ودلالات دينية أخرى لا تحملها كلمة ((مشنقة))، مثل دعوى صلب المسيح عليه السلام والتخليص من الخطيئة والفداء... إلخ.

ولم يقتصر المترجم على تغيير بعض العناوين والمفردات والعبارات بل نجده يغير أحياناً في ((وجهة نظر القصائد))، فهناك توجه عام في الترجمة إلى توظيف ضمير المتكلم ((أنا)) عوضاً عن الضمائر الأخرى التي ترد في الأصل العربي. والأمثلة على هذا التغيير أكثر من أن تحصى، وسنقف هنا عند قصيدة واحدة جاءت بعنوان ((The sleep of hand)) لنرى أثر هذا التغير على النص بشكل عام:

يمد راحتيه	Today I offer my palms
للوطن الميت للشوارع الخرســـاء	
to dead lands and muted	
وحين يلتصق الموت بناظريه	streets before death seams
يلبس جلد الأرض والأشياء	my eyelids sews me
ينام في يديه	in the skin of oll the earth and sleeps forver in my hands
(270/1)	(5)

ولو بحثنا عن الأسباب التي جعلت المترجم يحول وجهة نظر هذه القصيدة من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم لوجدنا أن هنــاك علــى الأقل سببين: أحدهما عملي والآخر تفسيري. أمــا الســبب العملــي فيكمن في كون هذه القصيدة وردت ضمن قصائد أخرى تتخذ مــن مهيار الدمشقي محوراً لها، وبالتالي فلن يتمكن قارئ الترجمة من معرفة من هو الفاعل في هذه القصيدة لو أن المترجم حــافظ علــى ضــمير الغائب، لذلك قرر المترجم أن يعزو الفعل في هذه القصيدة إلى الشاعر نفسه (المترجم/القارئ)، أما السبب التفسيري فيكمن في ربط المتــرجم بين شخصية مهيار وشخصية أدونيس، وهو ربط مقرر سلفاً نجــده في المقدمة التي كتبتها ميرين غصين لهذه الترجمة إذ تقول: ((مهيار يجســد أفكار الشاعر Mirene ghossein وآماله وأحلامه))[1].

وهناك التغيير الذي يقع في الجوانب التنظيمية للقصائد المترجمــة مقارنة بالقصائد الأصلية. فبشكل عام نجد أن المترجم لا يلتزم بنظــام القصائد الأصلية فيما يتعلق بطول الأبيات أو عدد المقاطع. إضــافة إلى

1 Hazo, The Blood Of Adonis. Introduction: Xvii.

ذلك نجد أن الترجمة تميل إلى أن تكون أكثر لفظاً من الأصل العربي.
ومع كل ما سبق يجب أن نشير هنا إلى أن قضية التغيير في ترجمة غير حرفية كهذه التي بين أيدينا يجب ألا يبالغ فيها، لأن التغيير حسب اعتقادنا أمر لا مفر منه في هذا النوع من الترجمة. لذلك فقد اقتصرت هنا على الإشارة إلى بعض التغييرات التي اعتقدت أنها ربما أثرت في روح القصائد الأصلية.

الحذف:

سنشير هنا فقط إلى العناصر اللغوية التي حذفها المترجم وكان لحذفها تأثير على روح النص الأصلي.
فبداية، ثمة ميل لدى المترجم لحذف العناصر اللغوية المكررة في النص الأصلي العربي، ونظراً لما لهذا التكرار من أهمية توكيدية وإيقاعية في الشعر العربي، فإن حذف هذه المكرورات قد يفقد النص الأصلي شيئاً من أهميته الدلالية أو الإيقاعية. ولتوضيح ذلك نستشهد بالمثال التالي:

- لاقني يا صباح إلى حقلنا البائس — - My morning love
- في الطريق إلى حقلنا البائس — - Meet me an the sad fiel
(443/1) — - Meet me on the road

(11)

فالعناصر المكرورة ((إلى حقلنا البائس)) في النص العربي محذوفة، لذا فقدت أهميتها الدلالية والإيقاعية. وعلى الر غم من أن هيزو قد حاول أن يعوض هذا النقص من خلال تكرار (Meet me) في

الترجمة الإنجليزية مرتين، إلا أن التوكيد وقع هنا على عناصر مختلفة عن العناصر المؤكدة في النص العربـي، وكذلك جاء الإيقاع. في الترجمة عوضاً عن نهايته كما جاء في الأصل.

ومع ذلك فالمترجم لا يقوم دائماً بتعويض العناصر المحذوفة من الأصل العربـي، فلو نظرنا إلى المثال التالي لتأكد لنا ذلك:

- كل يوم	Each day is a child
- يموتن وراء المقاصير، يموت	Who dies behind a wal
(496/1)	(9)

فالفعل ((يموت)) يكرر في النص العربـي لكنـه لا يـرد في الترجمة إلا مرة واحدة (وبالتالي يؤثر في ثيمة موت الأطفال من الجوع التي يركز عليها الشاعر في هذه القصيدة). إضافة إلى ذلك يحـذف المترجم مكرورات عنصر آخر ((كل يوم)) في هذه القصيدة ويـورد مرة واحدة فقط، بينما يرد في النص ثلاث مرات يمثل في كل مـرة لازمة في هذه القصيدة. وربما كان سبب عدم تكرار المترجم لـبعض العناصر المكرورة في النص العربـي أن هذا التكرار قد لا يبـدو – دلالياً– مستساغاً في الإنجليزية أو ربما كان أحياناً مخالفاً للأسـلوب الإنجليزي.

ومن أنواع الحذف التي وقفنا عليها في الترجمة حـذف بعـض المفردات الدالة من بعض السطور التي تبدو مهمة في تحقيق فهم معمق لكامل القصيدة التي ترد فيها. وسوف أشير هنا إلى ثلاثة أمثلة فقـط توضح أهمية الكلمات المحذوفة من الأصل بالنسبة لموضـوع أو ثيمـة النص الذي وردت فيه. فالكلمة ((الرجاء)) التي حذفها المترجم رغـم أهميتها:

- زرع الجائعون	- The hungry Planted a forest where
- غابة للرجاء	- Weeping became trees
- صار فيه البكاء	
- شجراً...	
(495/1)	(7)

أما المثال الثاني فهو حذف المترجم لكلمة ((الجليلية)) التي تصف الأرض:

- في طريق بيضاء منفية	On the white roads of exile
- مهيار ناقوس من التائهين	- a gong sounding
- في هذه الأرض الجليلية	- for the fallen of the earth
(255/1)	(25)

فحذف كلمة ((الجليلية)) التي وردت في الأصل العربي أبعد أو ربما ألغى الربط بين هذه الأرض والشعب العربي الفلسطيني التائه. أما المثال الثالث فيرينا بوضوح مدى تأثير العناصر المحذوفة في تغير معنى القصيدة أو في توجيهه إلى وجهة أخرى:

- هل أغلق النسرين باب كوخه	- if the eglantine shall shut
- هل فتح الإنسان	- the door of its hut
- بوابة جديدة؟	- or open another
(224/1)	(23)

ففي الترجمة يتماهى النسرين مع الإنسان ليصبحا شيئاً واحداً، أما في النص العربي فأحدهما يغلق باب كوخه والآخر يفتح بوابة جديدة، وهناك فرق كبير بين الدلالتين.

وعلى الرغم من أن المترجم يحاول في أغلب الأحيان ترجمة كل سطر مهم بالنسبة لروح القصيدة فإنه يسقط أحياناً بعض الأسطر المهمة. ففي قصيدة بعنوان ((مرثية القرن الأول)) remembering the first sentury يسقط السطر التالي في ترجمته ((أنا والرفض ووجه الكلمة)):

- مات عيد المطر	- The festival of rain has Passed
- في وجوه الشعراء	- from our fases
- فبدلناه بعيد الحجر	- we ve turned
- أنا والرفض ووجه الكلمة	- the world to stone
(227/1)	(35)

فحذف هذا السطر وخاصة كلمة ((الرفض)) أفقد النص كثيراً من إيحاءاته في العربية و لم يعوض عنها بشيء في الإنجليزية.

العناصر اللغوية ذات الظلال الثقافية:

على الرغم من أن المترجم قد حاول أن يختار النصوص التي تخلو من الكلمات ذات الظلال الثقافية العربية الصرفة أو تقل فيها، إلا أن ذلك لم يمنع من ورود بعض هذه الألفاظ في القصائد التي ترجمها، وأغلب هذه العناصر ترجمت ترجمة حرفية، ولذلك فقدت كثيراً من دلالاتها الثقافية والدينية. فعلى سبيل المثال قليل من القراء الأمريكيين يفهمون دلالة عبارة ((seventy leshes plus ten)) التي هي ترجمة لـ ((ثمانون سوطاً)) في النص الأصلي، إلا إذا عرفوا شيئاً من نظام العقوبة في الإسلام. وتستخدم في الأصل العربي استخداماً ساخراً للدلالة على أن العقوبات لا تقع إلا على عامة الناس.

ومن الأمثلة الأخرى التي تبين عدم تنبه المترجم إلى أهمية دلالة بعض الألفاظ ترجمته لـ ((سطيح)) بالمتسول أو المسكين ((beggar)).

- المجد يكتبه سطيح — A beggar keeps the books of glory

(233/1) — (34)

وعلى الرغم من أن هذه الدلالة التي اختارها المترجم قد تجد ما يبررها إلا أن السياق الذي وردت فيه يقترح بل يتطلب معنى آخر. إنها تستخدم في النص العربي للإشارة إلى الشخصية الأسطورية العربية الجاهلية سطيح الكاهن الذي يقال إنه كان لا عظم فيه سوى رأسه، أي إنه كان كتلة من اللحم. فسطيح بالنسبة لأدونيس هو رمز الضعف والهشاشة، نموذج لكثير من الزعماء العرب الذين يزعمون أنهم يكتبون المجد العربي، ولنا أن نتخيل طبيعة المجد الذي يكتبه شخص مقعد مثل هذا.

إضافة إلى ذلك، هناك بعض أسماء الأعلام التي تلعب دوراً رئيساً في شعر أدونيس وكان على المترجم أن يتعامل معها، مثل ((أحمد)) و((كافور)) و((أبو الفوارس)) و((خالدة)). وهذه الأسماء التي قام المترجم بنقلها كما هي ربما لن تغني شيئاً للقارئ الغربي إلا إذا كان ملماً أو مطلعاً على الثقافة العربية الإسلامية أو زوده المترجم بشرح لها في الهامش، وهذا أسلوب لا يريده المترجم. ولذلك تخلو ترجمته من أي حاشية تفسيرية على الإطلاق.

ولعل أهم أثر للترجمة على النص العربي هو العنوان الذي وضعه المترجم للترجمة عموماً وهو((دم أدونيس)) فمن خلال هذا العنوان ألزم المترجم القارئ الغربي بقراءة قصائد أدونيس المترجمة كلها من منظور شخصية أدونيس الأسطورية.

الكسب:

لابد من إشارة هنا إلى أن ما قد يبدو في بعض الأحيان خسارة من منظور الأصل العربي، ربما نظر إليه على أنه مكسب من منظور الترجمة. فإعادة تنسيق النص في الترجمة يعد في اعتقادنا مكسباً يحسب لصالح المترجم. ففي كثير من الأحيان نجد أن المترجم قد حسن النص الشعري وجعله أكثر دلالة مما هو عليه في العربية، وهذا هو ما يفسر كثرت الألفاظ نسبياً في ترجمة بعض القصائد. وفي كثير من المواطن نجد أن المترجم يبدو وكأنه يفسر أو يعيد خلق الأصل العربي عوضاً عن مجرد ترجمته، كما يتضح من المثال التالي:

- شبحاً تتراكض قدمه البيوت	- Houses flee
- كل يوم	- before its ghost that rises
- يجيء من القبر طيف حزين	- from the grave demanding Vengeance
(496/1)	(9)

إضافة إلى ذلك فإن تحسينه لبعض العناوين الأصلية من خلال تغييرها أحياناً أو خلق عناوين جديدة أحياناً أخرى جعلها تبدو أكثر دلالة على مضمون القصائد وأكثر إيحاء بها.

الفصل الثامن

السرقات والتناص
ملحوظات وتعقيبات

جاء بحث الدكتور عبد الملك مرتاض الموسوم بـ (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)[1] متميزاً عن غيره من أغلب الدراسات التي تناولت موضوع السرقات في النقد العربي القديم وذلك لأنه اقترب من هذا الموضوع برؤية جديدة وهي محاولته ربط ظاهرة السرقات بنظرية التناص في النقد العربي. ومحاولة الربط هذه تمت في هذا البحث على مستويين: فعلى المستوى الأول نجد أن الكاتب حاول أن يستبدل مفهوم مصطلح "السرقات" وما يحمله من معان سلبية تنافي الإبداع بمصطلح "التناص" الذي يخلو من هذه المعاني السلبية. أما على المستوى الثاني فنجد أنه حاول إثبات أن النقد العربي القديم قد عرف فكرة التناص" معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية" (ص: 91).

قبل مناقشة هذه المحاولة أرى أنه لا بد من الإشادة بالتعليل أو التفسير الرائع الذي قدمه الدكتور عبد الملك حول ارتباط مصطلح السرقات في نقدنا القديم بالشعر، وهو ارتباط الإبداع الأدبي في أذهان النقاد القدامى دائماً بالشعر وليس بالنثر. لكن هذا لا يعني ما قد

---

1 علامات، الجزء الأول، مايو 1991م ص ص (69-92)

يفهم من هذا البحث أن النقاد نفوا – أو أهملوا إهمالاً تاماً– موضوع السرقات النثرية. حقاً، إنهم لم يتحدثوا عنها كثيراً شأنها في ذلك شأن أي قضية أخرى متعلقة بالنثر، ولكنهم مع ذلك اعترفوا بوجودها وأشاروا إليها خاصة تحت موضوع "حل النظم" الذي عده أغلبهم أخفى وأحلى وأجل أنواع السرقات. لذلك لابد من إضافة أن اقتران السرقات بالشعر إنما جاء من باب التغليب وليس التحديد.

إذا ما نظرنا إلى المستوى الأول من محاولة الدكتور عبد الملك، فسنجد أنه قد نجح فعلاً في إقناعنا بأن نظرية التناص قادرة على حل أو تفسير بعض جوانب السرقات الشعرية وعلى إثبات أن الكثير مما اعتبره النقاد العرب القدامى سرقة لا يعدو أن يكون معرفة مشاعة في الثقافة العربية الشعرية آنذاك، واعتباره سرقة فيه الكثير من الجور والظلم للشعراء المبدعين وخاصة في الحالات التي يصعب على الناقد إثبات وقوع مثل تلك السرقات. لكن على الرغم من هذا النجاح الذي تحقق، نرى أن نظرية التناص وحدها لا تستطيع نفي وجود بعض السرقات التي أشار إليها النقاد القدامى أو اعترف بها الشعراء أنفسهم. وبالمناسبة، فإن اعترافات الشعراء بالتورط في السرقات الشعرية ليست بالندرة التي يريد الدكتور عبد الملك أن يقنعنا بها عندما قال: "إن الشعراء لم يكونوا يعترفون بسرقاتهم إلا في أحوال نادرة جداً" (ص: 86)؛ لذلك نرى أن لها حجيتها في هذا السياق، وأن غياب اعتراف الشاعر المتهم، الذي أشار إليه الدكتور عبد الملك، لا يقف دليلاً قوياً وقاطعاً بعدم حدوث السرقة. فهناك روايات عديدة في كتب التراث العربي النقدي حول اعترافات بعض الشعراء الكبار من أمثال الفرزدق والأخطل وبشار وأبي نواس وغيرهم بتورطهم في سلب الآخرين أفكارهم ومعانيهم. لكن هذه السرقات لم يكن ينظر إليها –

في اعتقادنا – النظرة السلبية المبالغ فيها التي "تقتضي عقاباً قانونياً أو عيباً أخلاقياً" كما قال الدكتور (ص: 73)، بل كان ينظر إليها في أغلب الأحيان نظرة الفرزدق عندما قال مدافعاً عن سرقاته: "خير السرقة ما لم تقطع فيه اليد".

لذلك فإننا نعتقد أن أية محاولة لتفسير ظاهرة السرقات في أدبنا العربي القديم ونقده واهتمام الشعراء والنقاد بها ستظل دائماً قاصرة ما لم تأخذ في الحسبان أزمة الإبداع التي عاشها الشعراء (خصوصا الشعراء الذين اهتم النقاد بالحديث عن سرقاتهم) وأدركها النقاد (وخاصة من ذهب إلى نفس السرقات أو على الأقل إلى التقليل من دورها في نفي الإبداع الشعري من أمثال علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي ركز عليه الدكتور عبد الملك كثيراً).

ومن هذا المدخل سيتضح لنا أن تعليق الجرجاني الذي أورده الكاتب" فإن كان هذا سرقة، فالكلام كله سرقة!"(ص: 78) وأمثاله من تعليقات بعض النقاد والشعراء لا يدل على الصرامة التي ذكرها الكاتب بقدر ما يدل على الحيرة، بل القلق، أمام أزمة الإبداع التي تجسدت في شبح السرقات.

أما فيما يتعلق بالمستوى الثاني من المحاولة، فإننا نعتقد أن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق. فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى، نحن لا نشك مطلقاً في نوايا الدكتور عبد الملك الحسنة ولا في غيرته على نقدنا العرب القديم، لكن الملاحظات والأحكام والأفكار التي أوردها لا نعتقد بأنها كافية أو مقنعة لإثبات سبق النقد العربي القديم إلى معرفة نظرية التناص كما هي في النقد الغربي، ولا حتى بعد التهذيب والتشذيب اللذين أشار إليهما

الكاتب. وإلا سيستطيع أي كاتب - من حيث المبدأ - أن يجد (أو يُوجد) في نقدنا القديم أحكاماً وأفكاراً وملاحظات تتفق أو تتشابه مع أغلب - إن لم يكن كل - النظريات النقدية الغربية. فهل يستطيع هذا الباحث أن يدعي بأن النقاد العرب القدامى سبقوا الغرب إلى اكتشاف هذه النظريات؟ نعتقد أن هذا أمر غير معقول.

لعله اتضح من إشادتنا باستخدام الدكتور عبد الملك لنظرية التناص وتوظيفها لتفسير وحل السرقات، أو حل جزء كبير من مشكلة السرقات الشعرية.

إننا لا ندعو إلى مقاطعة النقد الغربي بل نرى أنه ينبغي علينا أن نفيد منه ما أمكن دون اللجوء إلى ما يمكن أن يسمى بـ "ظاهرة سبقناهم". إننا نعتقد أن مخاوف الدكتور من "الانبهار" أمام التفكير النقدي الغربي وما قد يقود إليه من "انتحار فكر"... يجعلنا بدون هوية... إلخ" (ص: 89) لن تنتفي بمجرد استخدامنا لهذه الطريقة الإسقاطية في قراءة - أو إعادة قراءة - تراثنا النقدي، بل ستزداد وربما- لا قدر الله - تتحقق، خاصة عندما نحاول الإجابة على التساؤلات التالية بكل صدق وأمانة.

هل هذه الأفكار والملاحظات والأحكام المتناثرة في نقدنا حول السرقات تقابل تماماً التناص في النقد الغربي خاصة بعد التهذيب والتشذيب؟ وإن كانت كذلك، لماذا نصر على إلغاء مصطلح السرقات العربي ونستبدله بمصطلح التناص الغربي؟ ثم ما الذي منعنا نحن العرب من إظهار هذه النظرية قبل رولان بارت وجوليا كريستيفا وغيرهما؟ وهل روعي في تلقط (أو استنباط) هذه الأفكار والملاحظات والأحكام التي أوردها الدكتور عبد الملك السياق (وهو مفهوم يرفضه النصوصيون) الذي وردت فيه في كتب التراث النقدي العربي؟

فمثلاً، دعونا نناقش أقوى أدلة الكاتب - حقيقة - وهو عبارة" نسيان المحفوظ" التي أوردها لتقابل مفهوم" تضمينات من غير تنصيص" لرولان بارت، والتي عول عليها كثيراً في إثبات فرضيته. فهذه العبارة وردت في معرض حديث ابن خلدون عن الملكة الشعرية وضرورة اكتسابها لأي شاعر حقيقي، وليس في معرض الحديث عن السرقات الشعرية. ولا بأس هنا من إعادة اقتباس المقطع الذي وردت فيه هذه العبارة مع إضافة بسيطة - لكنها هامة- لم ترد في اقتباس الدكتور عبد الملك. يقول ابن خلون: "وربما يقال: إن من شرطه (أي: الحفظ) نسيان المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[1]

فالحفظ والنسيان اللذان يشير إليهما ابن خلدون هنا لا يتعلقان بالألفاظ والمعاني (التي هي أساس مبحث السرقات في النقد العربي القديم) بل بالأساليب الشعرية العربية[2]، التي تشكل أهم عناصر شاعرية الشاعر وبدونها لن يصبح إلا ناظماً، "فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يسمى شعراً"[3]. وبعد أن يجتاز الشاعر مرحلة حفظ ونسيان هذه الأساليب فلا بد له - في رأي ابن خلدون - من تقليد هذه الأساليب ولكن باستخدام كلمات أخرى غير الكلمات التي وردت في الأساليب المحفوظة.

---

1 عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة. (دار الكتاب اللبناني، بيروت 1967) ص ص 1105-1106.

2 يصف ابن خلدون هذه الأساليب بأنها "ذهنية"، ونجده يستعمل بعض المرادفات الأخرى لمصطلح الأسلوب مثل "قالب" و"تركيب" و"نظم". انظر المقدمة: ص ص 1102-1106.

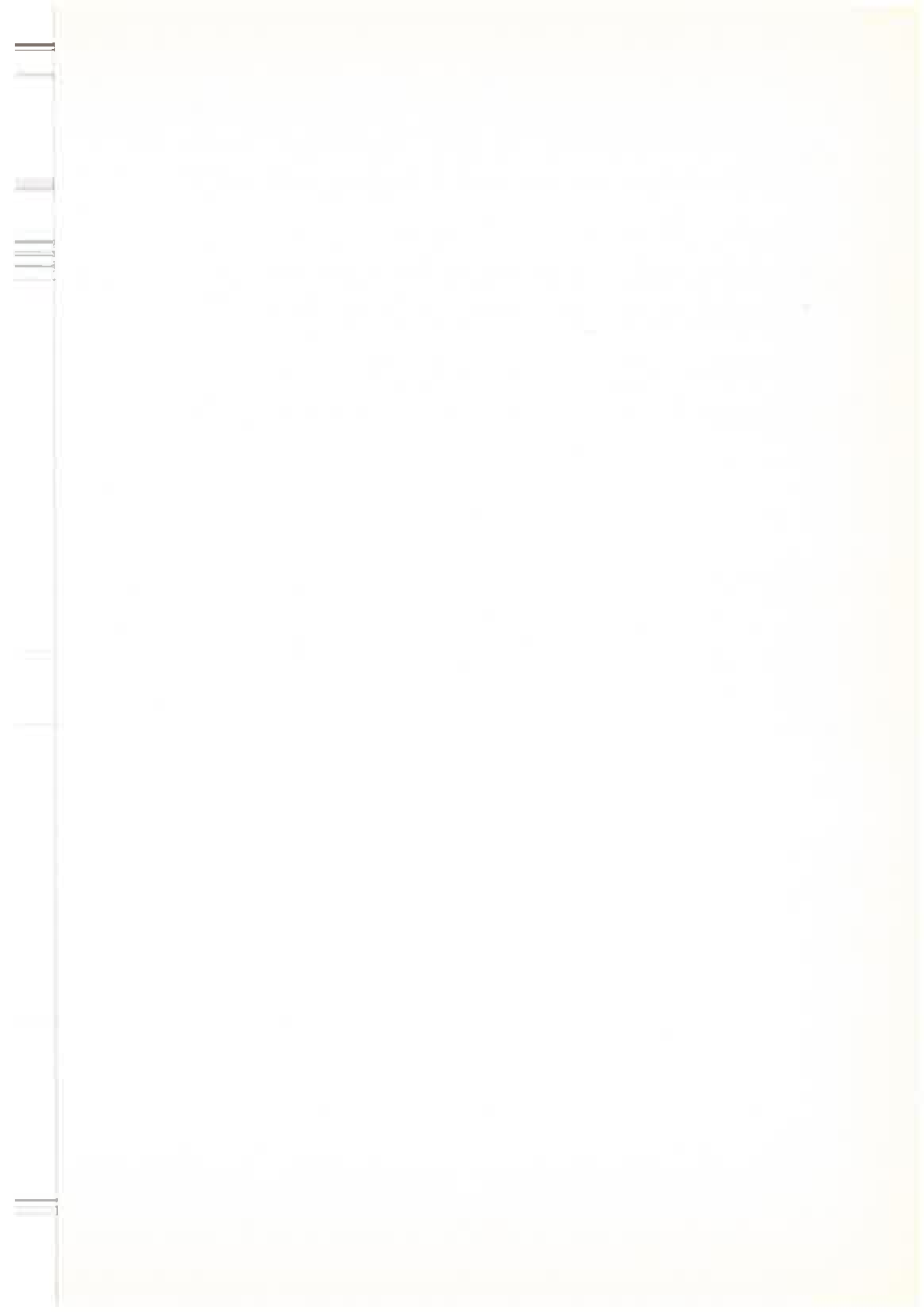
3 نفس المصدر، ص 1104.

ولو تجاوزنا هذه الملاحظة حول مفهوم الحفظ والنسيان الذي ورد في النص الخلدوني، فهل يحق لنا- في غياب أي دليل مادي واحد - أن نساير الكاتب في زعمه أو افتراضه بأن هذا المفهوم كان شائعاً بين النقاد العرب ولكن ابن خلون (الذي عاش في القرن الثامن الهجري) هو وحده الذي سجله؟ ثم أليس الأقرب والمعقول والمنطقي أن تفهم فكرة الحفظ والنسيان عند ابن خلدون على أنها ربما تكون وسيلة أو حيلة من الحيل التي كان يقدمها بعض النقاد العرب القدامى للشعراء والكتاب من أجل إخفاء سرقاتهم، خاصة وأن ابن خلدون ينصح الشاعر - كما رأينا - بضرورة تغيير ألفاظ المحفوظ؟

ولو تجاوزنا - جدلاً- هذه الملاحظة أيضاً، فهل كان ابن خلدون يتبنى بعض المفاهيم الرئيسة التي يقوم عليها مفهوم "التضمين من غير تنصيص" بشكل خاص ونظرية التناص بشكل عام، مثل "موت المؤلف (The Death of the Aulhor)" أو "نصوصية العالم الحقيقي" أو "تناثرية النص" (Dissemination) أو "طبيعة النص التلقيحية" أو... إلخ. نحن لا نعتقد ذلك مطلقاً.

ونستطرد في مساءلة أنقسنا فنقول: هل كانت قراءتنا لقضية السرقات في النقد العربي القديم قراءة محايدة أم كانت إسقاطية تهدف إلى إسقاط بعض مفاهيم نظرية التناص الغربية على ما قد يشابهها أو نعتقد (أو حتى تحت وطأة الشعور بالنقص - نتمنى) أنه يشابهها في هذا النقد. وأخيراً هل سيقبل النقاد الغربيون ادعاءنا هذا ويعترفون لنا بالسبق في اكتشاف نظرية التناص، أم أن هذا الادعاء سيستخدم - هذا إن نظر إليه- على أنه دليل قوي آخر يقدم لتأكيد مصداقية نظريتهم وعالميتها، ونكتفي نحن العرب بهذا الدور، دور تقديم الأدلة: ربما، لا نعلم، وليس هدفنا من طرح هذه التساؤلات التقليل من

"الجهد الكبير" الذي بذله الدكتور عبد الملك في بحثه هذا الذي تناول فيه هذا الموضوع المهم تناولاً جديداً استطاع أن يشحذ همم قراء" علامات" للتفكير الجاد في موضوع السرقات بشكل خاص وفي موضوع التعامل مع النظرية النقدية بشكل عام. كما أننا لا نزعم بأننا استطعنا الإجابة على كل هذه الأسئلة التي طالما طرحناها على أنفسنا ونحن نقاوم إغراء مثل هذه القراءات الإسقاطية، ولكن طالما أن الأمر هنا قد يتعلق بتشويه تراثنا النقدي (وليس بمجرد قراءته) فلابد لنا دائماً من الاستمرار في هذه المقاومة أو على الأقل من استحضار هذه الأسئلة وأمثالها عند كل قراءة نقوم بها من هذا النوع.



الفصل التاسع

الكرم المستحيل:
قراءة جديدة في قصيدة الحطيئة
"وطاوي ثلاث"

النص:

وَطاوي ثَلاثٍ عاصِبِ الـبَطنِ مُرمِـلٍ
ببيداءَ لَم يَعـرِف بِهـا سـاكِنٌ رَسمـا

أَخي جَفوَةٍ فيهِ مِـنَ الإِنـسِ وَحشَـةٌ
يَرى البُؤسَ فيها مِـن شَراسَـتِهِ نُعمـى

وَأَفـرَدَ في شِـعبٍ عَجُـوزاً إِزاءَهـا
ثَلاثَـةُ أَشـباحٍ تَخـالُهُمُ بَهمـا

حفاة عـراة مـا اغتـذوا خبـز ملـة
ولا عرفوا للـبر مـذ خلقـوا طعمـا

رَأى شَـبَحاً وَسـطَ الظَـلامِ فَراعَـهُ
فَلَمّـا بَـدا ضَـيفاً تَشـمَّرَ وَاِهتَمّـا

فقال هيـا ربـاه ضـيف ولا قـرى
بحقـك لا تحرمـه تالليلـة اللحمـا

وَقـــالَ اِبنُـــهُ لَمّـــا رَآهُ بِحَـــيرَةٍ

أَيا أَبَتِ اِذبَحـــني وَيَسِّـــر لَـــهُ طُعمـــا

وَلا تَعتَذِر بِالعُـــدمِ عَـــلَّ الَّـــذي طَـــرا

يَظُـــنُّ لَنـــا مـــالاً فَيوسِـــعُنا ذَمّـــا

فَـــرَوّى قَلـــيلاً ثُـــمَّ أَحجَـــم بُرهَـــةً

وَإِن هُوَ لَم يَـــذبَح فَتـــاهُ فَقَـــد هَمّـــا

فَبَينا هُما عَنَّـــت عَلـــى البُعـــدِ عانَـــةٌ

قَدِ اِنتَظَمَت مِن خَلفِ مِســـحَلِها نَظمـــا

عِطاشاً تُريدُ المـــاءَ فَانســـابَ نَحوَهـــا

عَلـــى أَنَّـــهُ مِنـــها إِلى دَمِهـــا أَظمـــا

فَأَمهَلَهـــا حَتّـــى تَـــرَوَّت عِطاشُـــها

فَأَرسَـــلَ فيهـــا مِـــن كِنانَتِـــهِ سَـــهما

فَخَرَّت نَحوصٌ ذاتُ جَحـــشٍ سَـــمينَةٌ

قَدِ اِكتَنَزَت لَحماً وَقَد طُبِّقَـــت شَـــحما

فَيـــا بِشـــرَهُ إِذ جَرَّهـــا نَحـــوَ قَومِـــهِ

وَيا بِشرَهُم لَمّـــا رَأَوا كَلمَهـــا يَـــدمى

فَباتوا كِراماً قَد قَضـــوا حَـــقَّ ضَـــيفِهِم

فَلَم يَغرِموا غُرماً وَقَـــد غَنِمـــوا غُنمـــا

وَبـــاتَ أَبـــوهُم مِـــن بَشاشَـــتِهِ أَبـــاً

لِضَـــيفِهِمُ وَالأُمُّ مِـــن بِشـــرِها أُمـــا

حول النّص"

يتفق محققو ديوان الحطيئة ودارسو شعره على أنّ هذه القصيدة من الأشعار التي تنسب للحطيئة ولم ترد في ديوانه، بل أُلحقت ببعض نسخه[1]. وهذا النص الذي اعتمدناه في قراءتنا هذه هو النص الكامل أو

---

1 انظر على سبيل المثال ديوان الحطيئة، تحقيق نعمان محمد طه، (القاهرة: مكتبة الخانجي 1987) ص336 (هامش**)؛ وفؤاد افرام البستاني: الحطيئة. الروائع 29، (بيروت: المطبعة الكاثولوكية 1963) ص 533.
عند تقديمي هذه القراءة في ندوة النص الأدبي بقسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود، أثار بعض الزملاء الأفاضل قضية صحة نسبة هذه القصيدة إلى الحطيئة، وهي قضية ليس جديدة، إذ سبق أن أثارها البستاني في كتابه السالف الذكر عندما قال: "وهناك قصيدة قصصية من أروع ما عرف في نوعها لم ترد في شرح السكري، ولكن جولد تسيهر أضافها إلى الديوان عن بعض النسخ، وفعل فعله الشنقيطي فأخذناها عنهما. ولكن ذلك لا يجزم بكونها للحطيئة أو لغيره..."(ص 336)، وعندما قال في موطن آخر مشيدا بأهمية هذه القصيدة: "فإذا ثبت – وقد يصعب إقرار إثباتها– عرفنا ناحية جديدة من شخصية الحطيئة تفوق سائر نواحيها المعروفة، وتدعو الأدباء إلى أن يهتموا بها مزيد الاهتمام"(539). وفي اعتقادنا إن عدم ورود هذه القصيدة في الديوان ليس دليلاً كافياً في حدّ ذاته على أن هذه القصيدة ليست للحطيئة؛ فمعلوم أن كثيراً من دواوين الشعراء لا تحوي بالضرورة كل الأشعار التي نظمها أصحابها، كما أن ما يرد في ديوان شاعر معين من أشعار لا يعني أنها قد لا تكون منحولة. فلو نظرنا إلى ديوان الحطيئة ذاته، فإننا سنجد أن بعض الأشعار التي وردت فيه مشكوك في صحة نسبتها إليه، كما أن بعضها منسوب له ولغيره في الوقت ذاته.[انظر على سبيل المثال: جولد تسيهر: "الحطيئة" دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية أحمد الشنتناوي وآخرون (بيروت: دار المعرفة د.ت.)، ج7، ص 471؛ وديوان الحطيئة، تحقيق نعمان طه، ص 125، 358، 377، والبستاني: "الحطيئة" ص 532 – 533]. أما هذه القصيدة فلا أعلم أنها نسبت إلى شاعر آخر غير الحطيئة، ولعل في هذه الحقيقة ما يقلل شكوكنا في صحة نسبتها إليه.
هذا فيما يتعلق بالأدلة الخارجية، أما فيما يتعلق بالأدلة النصية، فقد وجدنا أن المعجم اللغوي لهذه القصيدة لا يختلف كثيراً عن معجم الأشعار الأخرى التي وردت في ديوان الحطيئة، أما فيما يتعلق بظاهرة الجناس اللافتة للانتباه

في هذه القصيدة التي نبهني إليها الأخ الدكتور محمد الهدلق في الندوة المشار إليها آنفاً، مقترحاً أن تكون هذه القصيدة من القصائد التي نظمت في العصر العباسي، فإنها ليست ظاهرة خاصة بها، بل هي ظاهرة حاضرة في كثير من قصائد ديوان الحطيئة، ويكفي أن يلقي القارئ نظرة سريعة على القصائد الثماني الأولى من الديوان ليصل إلى الملحوظة التي توصلنا إليها. ولا غرابة في ذلك، فالحطيئة – كما نعلم– من شعراء مدرسة الصنعة. أما على مستوى الصورة، فقد وجدنا أن بعض الصور التي وردت في هذه القصيدة قد وردت في قصائد أخرى من قصائد الديوان مثل صور الإرمال، وصور الفقر، وصور الأطفال الذين يشبهون صغار الحيوان، وصور أسراب بقر أو حمر الوحش، وهي ترد الماء ليلاً... إلخ.
وبالرغم من كل هذا، ونظراً لأننا نعتقد أن البحث التاريخي ربما يكون عقيماً ولن يسعفنا بأدلة قطعية تثبت صحة نسبت هذه القصيدة إلى الحطيئة من عدمها، فإننا نقترح ألا يطرح السؤال بالصيغة التالية: هل القصيدة للحطيئة أو لا؟ لأننا لن نتمكن من الإجابة القطعية عنه، وإنما يطرح بصيغة أخرى، هي: لماذا تنسب هذه القصيدة للحطيئة بالذات، وليس لغيره من الشعراء؟ لاحظ أن طرح السؤال بهذه الصيغة الثانية كان نتيجة لاطلاعنا على ما فعلته المستعربة (سوزان استتكوفش) عندما ناقشت مسألة الشك في أصل لامية العرب. انظر: سعود الرحيلي، لامية العرب: أو رحلة التوحش، (الرياض: جامعة الملك سعود، كلية الآداب، مركز البحوث 1991م) ص 2– 3.
وأعتقد أن قراءتي التالية لهذه القصيدة – وهي بمثابة دليل نصي – ستثبت أن معنى هذه القصيدة الحقيقي يتفق تماماً مع ما عرف عن قيم الحطيئة ومعتقداته ومبادئه، وخاصة تلك التي تتعلق بالكرم والضيافة كما وردت في أخباره وأشعاره على حد سواء، هذا إذا أخذنا في اعتبارنا أن مدحه الآخرين بالكرم لم يكن يصدر عن قناعته بأهمية الكرم وقيمه، بل كان دائماً وسيلة للتكسب. وظاهرة إعلاء الحطيئة من بعض الأعراف القبلية الأخرى في شعره لا تعكس قناعته وإيمانه بتلك القيم بقدر ما تعكس مدى استغلاله لها وسيلةً للتكسب. وهذه حقيقة قد أدركها بعض الدارسين لشعره، فقد بين لنا الدكتور محمد السديس – على سبيل المثال – كيف أن احتفاء الحطيئة بقيم الجوار العربية وتعظيمه لها في شعره لم يكن "بتقرير لما اصطلح العرب عليه وإيماناً به" بل كان وراءه "دافع انتفاعي شخصي، تماماً كمدح المكدين لباذلي المال". انظر: محمد السديس: (إيواء المستجير) في شعر كل من الحطيئة وجرير الدارة ع 2، (1990م)، ص 73.

هو أكمل نصٍ استطعنا الوقوف عليه لهذه القصيدة. وهو نصٌ قد قام بتحقيقه فؤاد أفرم البستاني في الجزء الذي خصصه للحطيئة من أجزاء مجموعته" الروائع". وقد اعتمد البستاني في تحقيقه هذه القصيدة فيما يبدو على النص الذي ورد في نشرة أحمد الشنقيطي لديوان الحطيئة (1905م)، وقابلها بالنص الذي ورد في نشرة جولد تسيهر للديوان (1891م)، وببعض ما أسماه البستاني بالروايات المتأخرة لهذه القصيدة، والتي لم يكشف لنا الباحث عن مصادرها[1].

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى الخلافات التي ظهرت في رواية هذه القصيدة في طبعات الديوان المختلفة، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

أ- سقط البيتان الرابع والتاسع من هذه القصيدة في كل من نشرة جولد تسيهر للديوان ومن نشرة دار صادر له، كذلك أسقطهما نعمان طه في نشرته الجديدة للديوان التي صدرت عن مكتبة الخانجي عام 1987م، وأشار إليهما في الهامش.

ب- ورد البيت الخامس في نشرة الشنقيطي بعد البيتين السادس والسابع، والبيت الخامس عشر بعد البيت السادس عشر.

ج- هناك اختلاف في رواية بعض مفردات هذه القصيدة في نشرات الديوان المختلفة. وسنشير هنا إلى هذه الاختلافات بذكر اللفظة أولاً كما وردت في النص المتقدم الذي اعتمدناه لقراءتنا هذه، ثم نتبعها بذكر اللفظة أو الألفاظ البديلة: بيداء: تيهاء، تفرد: أفراد، بدا: رأى، تصور: تسور، تضور، تململ، فروى: تروى، فبيناهم: فبيناهما، ظماء: عطاشا، ألا إنه: على أنه، فتية: سمينة، إذ جرها: أن جرها، أهله: قومه.

1 البستاني: الحطيئة، ص 567.

وكل هذه الاختلافات في رواية هذه القصيدة قد أخذت في الحسبان، وأفدنا منها أثناء إعدادنا هذه القراءة.

مدخل:

عهدي بهذه القصيدة عهد قديم جديد، فهو قديم لأنها كانت واحدة من القصائد التي حفظتها في مراحل دراستي الأولى، وهو جديد لأنني قد قمت باختيارها مؤخراً لتكون أحد النصوص التطبيقية في مقرر الدراسات الأدبية الذي أقوم بتدريسه منذ سنوات عدة. ولا أخفي عن القارئ الكريم أن السبب الرئيس الذي جعلني أقدم على اختيار هذه القصيدة بعينها نصاً تطبيقياً كان للوهلة الأولى هو البعد القصصي فيها. إلا أنني أحسست بعد أن درستها فصولاً عدة وتوطدت صلتي بها[1] أن المعنى الظاهر السطحي لهذه القصيدة، والمتمثل - أساساً - في العبارة القصيرة التالية التي كتبها جولد تسيهر توطئة لهذه القصيدة عند نشره ديوان الحطيئة: "وقال الحطيئة يصف أعرابياً جواداً صاحب صيد ألوفاً للفلوات"، قد بدا لي ساذجاً ومستحيلاً، وفي أقل الأحوال ضعيفاً. وأخذ إحساسي هذا في التزايد في كل مرة أقرأ فيها هذه القصيدة. وفي أثناء ذلك خطر ببالي أن أعود إلى بعض الدراسات التي تناولت هذه القصيدة، لعلي أجد فيها ما يبرر إحساسي هذا، فتمكنت من الوقوف على أربع دراسات تناولت هذه القصيدة مباشرة، إما بالتحليل أو بالتعليق. وهذه الدراسات هي:

1- الحطيئة: البدوي المحترف، للدكتور درويش الجندي.

---

1 لابد أن أشير هنا وأشيد أيضاً بالدور الذي لعبته تساؤلات كثير من طلابي حول القصيدة في تحفيزي على التفكير في هذه القراءة.

2- القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، لعلي النجدي ناصف.

3- الحطيئة: أوس [كذا] بن جرول العبسي، لأسعد ذبيان.

4- الضيافة وآدابها في الشعر العربي القديم، للدكتور مرزوق بن تنباك[1].

كما اطلعت على عدد من الدراسات التي تعاملت معها بطريقة غير مباشرة، أو أقل مباشرة، كالدراسات التي تناولت بعض أغراض الشعر العربي القديم، مثل الهجاء والكرم والصيد... إلخ.

وكم كانت خيبتي عندما اكتشفت أن هذه التحليلات والتعليقات والإشارات التي كتبت حول هذه القصيدة كانت تتخذ من توطئة جولد تسيهر مرتكزاً لفهمها أو لتفسيرها هذه القصيدة، وإن اختلفت نقاط اهتمام كتّابها.

فهذه القصيدة عند هؤلاء الدارسين لا تعدو كونها مدحاً واصفاً، أو وصفاً مادحاً للكريم والكرم. فهي - بإيجاز شديد - تحكي قصة أعرابي بائس يعيش مع زوجته وأبنائه الثلاثة في صحراء قاحلة منعزلة، يأتيه طارق ليل فيحار في كيفية قراه. يراه ابنه على هذه الحال، فيقدم نفسه قرى لهذا الضيف، حتى ينقذ أباه من الذم والهجاء، وبعد أن يهم الأب بذبح ابنه، تأتي المصادفة لتحل هذه الأزمة، فيرى الأعرابي قطيعاً من حمر الوحش متجهة نحو الماء، فيمهلها حتى ترتوي

---

1 درويش الجندي: الحطيئة: البدوي المحترف، (القاهرة: مطبعة الرسالة 1962م) ص 79- 133- علي النجدي: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، (القاهرة: دار نهضة مصر د.ت.) ص 18-23. أسعد ذبيان: الحطيئة: أوس[كذا] بن جرول العبسي، (بيروت: دار الفكر اللبناني 1985م) ص 39-45. مرزوق بن تنباك: الضيافة وآدابها في الشعر العربي القديم، (الرياض: مطابع الفرزدق 1993م) ص 29، 54- 57.

ثم يسدد فيها من كنانته سهماً فيصيب أتاناً شابة تمكنه من قِرى ضيفه في جو مفعم بالحب والحميمية تجاه الضيف.

القراءة الجديدة:

إن القراءة المتعمقة لهذا النص تكشف - في اعتقادنا- مدى هشاشة هذا المعنى السطحي الظاهر، فالنص ملىء بالتناقضات والمغالطات والمبالغات، بل المستحيلات التي تجعل من التمسك بهذا المعنى الحرفي أمراً غير معقول وغير منطقي. ويمكننا تحديد نوعين من هذه المغالطات والتناقضات، أحدهما داخلي نصي، والآخر خارجي:

أ- **التناقضات والمغالطات الداخلية:** يمكن إدراك هذه التناقضات والمغالطات على عدة مستويات، نذكر منها ما يلي:

1- فاعل الكرم ← جائع، مرمل، مستوحش من الناس، أهله حفاة عراة، جائعون محرومون.

2- مكان فعل الكرم ← صحراء قاحلة بعيدة منعزلة مضلة.

3- علامات الكرم ← غائبة تماماً. (لا نباح ولا نار ولا فرحة بقدوم الضيف).

4- أداة الكرم ← لا يملك هذه الأداة (المصادفة).

5- وسيلة الكرم ← الصيد.

6- مادة الكرم نحوص شابة مرضع.

7- تبعة الكرم ← التفكير في ذبح الابن/ذبح الحيوان.

8- تقييم الكرم ← من مبدأ الربح والخسارة.

ب- **التناقضات والمغالطات الخارجية**: يمكن إدراك هذه المغالطات والتناقضات عن طريق الإشارة إلى الجوانب الثلاثة التالية المشهورة في شخصية الحطيئة:

1- كون الحطيئة واحداً من أشهر بخلاء العرب الذين عرفوا بشدة بخلهم وطردهم للأضياف.

2- ما عرف عن الحطيئة من ثورة على كثير من القيم القبلية العربية، بما في ذلك قيم الكرم.

3- ما عرف عن هشاشة تدينه، هذا إذا افترضنا أن دافع الكرم في هذه القصيدة كان دافعاً دينياً، وهو احتمال ضعيف جداً[1].

وعلى الرغم من أن بعض الدارسين قد وقف على بعض هذه التناقضات الداخلية فإنها لم تصرفهم عن المعنى السطحي لهذه القصيدة الذي ظل مسيطراً على فهمهم إياه، فلقد تساءل ناصف - على سبيل المثال- عن السبب الذي جعل الحطيئة يصور هذه الأسرة التي تقوم بفعل الكرم بهذه الصورة المزرية، وعبر عن عدم استساغته إياها، حيث قال: "ماذا كان يضيره أو يضير قصته لو أنه صورهم على حالة سوية من حالات الحياة المألوفة في البادية لعهده كما صنع الآخرون من قصاص القرى؟"[2]. ولقد عبر ناصف - أيضاً- عن عدم استساغته اقتباس الشاعر قصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل عليهما السلام، كما سنرى لاحقاً.

---

1 انظر هذه الجوانب - على سبيل المثال- في ترجمة أبي الفلاح الأصفهاني للحطيئة في كتابه الأغاني، (بيروت: دار الكتب العلمية 1986م)، ج2، ص 149 - 194. فقد جمع الأصفهاني في هذه الترجمة كثيراً من المعلومات والأخبار حول بخل الحطيئة وثورته على الأعراف القبلية، ورقة إسلامه.

2 ناصف: القصة، ص 21.

أما فيما يتعلق بالتناقصات الخارجية فإن أغلب الدارسين الذين تعاملوا مع هذه القصيدة قد وقفوا عليها، لأنهم ربطوا كثيراً بين شخصية الأعرابي بطل القصيدة/القصة وبين شخصية الحطيئة. ومع ذلك، وبالرغم من إدراكهم هذه التناقضات والمغالطات، فقد قبلوا المعنى السطحي لهذه القصيدة ولم يحيدوا عنه، وذهبوا يبحثون عن مبررات تمكنهم من الاحتفاظ بهذا المعنى الحرفي على الرغم من وجود هذه التناقضات، فالجندي يرى أن نظم هذه القصيدة كان نتيجة حلم من أحلام اليقظة لاستحالة تحققها في عالم الواقع[1]، أما ناصف فيرى أنه كان نتيجة لحظة من لحظات استيقاظ الضمير عند الحطيئة[2]، وأما الدكتور مرزوق بن تنباك فيرى أنه كان نتيجة للعادات الاجتماعية التي أملت على الحطيئة نظم هذه القصيدة/القصة بكل تفاصيلها[3].

ونحن نتساءل هنا فنقول: لماذا تظل الرغبة عند الحطيئة في القيام بفعل الكرم حلماً من أحلام اليقظة؟ وما الذي منعه من تحقيقها في عالم الواقع؟ ألم يقم الحطيئة في حياته – حقيقة– بفعل الكرم هذا؟ ألم يجد نفسه مراراً مجبراً على القيام به؟ فكتب الأدب تروي لنا أكثر من حادثة قام الحطيئة فيها بفعل الكرم[4]، فلماذا الحلم إذن؟

وهل يمكننا – حقيقة – عزو ثورة الحطيئة على كثير من القيم العربية القبلية بما فيها قيم الكرم إلى غياب ضميره؟ ألا يمكن أن تعزى هذه الثورة إلى حقيقة أن الحطيئة كان يمتلك قيماً مختلفة خاصة به وبفئة اجتماعية أخرى كان يتحدث بلسانها كما سنرى لاحقاً؟ وحتى لو قبلنا

---

1 الجندي: الحطيئة، ص 132– 133.
2 ناصف: القصة، ص 22– 23.
3 مرزوق: الضيافة، ص 56
4 انظر– على سبيل المثال– الأصفهاني: الأغاني، مج2، ص 164 –165. والديوان: ص 200، 315.

مقولة" استيقاظ الضمير" هذه، فنحن نزعم أن الحطيئة لم يستيقظ ضميره بهذا المعنى حول كثير من القيم القبلية بل الإسلامية حتى آخر لحظة من حياته عندما ترك وصيته العبثية المشهورة[1].

أما أن تكون العادات الاجتماعية هي التي أملت على الحطيئة كتابة هذه القصيدة، فأمر مستبعد تماماً ينقضه ما عرف عن الشاعر من ثورة على كثير من القيم القبلية بما فيها قيم الكرم كما أسلفنا.

أما نحن فنرى أنه لا يمكن أن تحدث هذه التناقضات والمغالطات في هذه القصيدة إلا نتيجة لسببين اثنين:

أحدهما: كون الشاعر ساذجاً أو حتى مجنوناً إلى الحد الذي يجعله لا يدرك هذه التناقضات في قصيدته، **والآخر:** أن الشاعر كان يدرك هذا كله، وقد تعمد وضع هذه التناقضات والمغالطات. ولأننا نستبعد السبب الأول لعلمنا بذكاء الشاعر وبراعته في نظم الشعر وتمكنه من صنعه[2]، فلا بد - إذن - من البحث عن السبب الذي جعله يحافظ على هذه المغالطات والتناقضات في قصيدته على الرغم من أنه كان على علم أكيد بوجودها فيها، وأن المتلقي المتمكن سوف يقف عليها.

وفي سبيل العثور على هذا السبب ينبغي علينا أولاً أن نطرح المعنى الحرفي لهذه القصيدة، وأن نبحث عن معنى عميق يفسر لنا هذه التناقضات ويجعل وجودها في النص مبرراً ومنطقياً. ولقد فكرت في

---

1 انظرها في: الأغاني، مج2، ص 187- 190، وفي الديوان: ص 290، 294.

2 وصفه صاحب الأغاني بقوله: "وهو من فحول الشعراء ومتقدميهم وفصحائهم، متصرف في جميع فنون الشعر من المديح والهجاء والفخر والنسيب، مجيد في ذلك أجمع..." ص 149، ونقل رأي الأصمعي المشهور في شعره موازنة بشعر غيره من الشعراء: "... وما تشاء أن تقول في شعر شاعر من عيب إلا وجدته، وقلما تجد ذلك في شعره"، ص 155.

هذا الأمر ملياً إلى أن اهتديت إلى أسلوب فني وظفه الشاعر في قصيدته توظيفاً بارعاً، هو أسلوب أو استراتيجية المفارقة Irony[1] الذي يجعل المعنى الحرفي لهذه القصيدة يختلف تماماً – بل حتى يتناقض – المعنى العميق الباطن الذي قصده الشاعر. والشاعر في هذه القصيدة لا يمتدح الكريم ولا الكرم كما يبدو للوهلة الأولى، إنه في حقيقة الأمر ينتقد

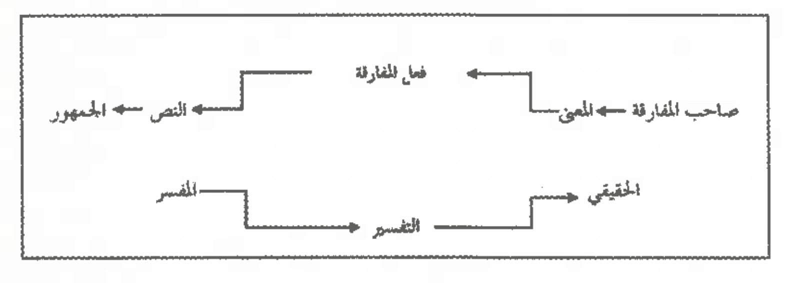
1 مصطلح "المفارقة" هو ترجمة للمصطلح الإنجليزي Irony. وعلى الرغم من أن هذا المصطلح الإنجليزي قد ترجم إلى العربية بألفاظ عربية أخرى مثل: "السخرية" و"التهكم"، فإن هذه الترجمة ليست دقيقة من وجهة نظرنا، لأن دلالات المصطلح الإنجليزي أوسع من هذا بكثير، فهو وإن تضمن معنى السخرية والتهكم، فإن له دلالات متعددة أخرى لا تنقلها هاتان اللفظتان. ولقد بحثت في كتب التراث البلاغي العربي عن مصطلح يقابل أو على الأقل يستطيع نقل كثير من دلالات المصطلح الإنجليزي لأستخدمه في هذه القراءة، لكنني لم أخرج بطائل من بحثي هذا، وذلك لسببين اثنين: أولهما يكمن في الاضطراب والتداخل اللذين يكتنفان كثيراً من المصطلحات البلاغية التي تحمل أو قد تحمل كثيراً من دلالات المصطلح الإنجليزي مثل المصطلحات التالية: التوجيه، والإبهام، والتهكم، والهجو في معرض المدح، والتورية، والكناية، والتعمية.. إلخ. وثانيهما يكمن في النظرة الجزئية التي يتسم بها توظيف النقاد والبلاغيين العرب هذه المصطلحات؛ فالنصوص الأدبية التي يمثل بها لهذه الأساليب في كتب البلاغة لا تتجاوز غالباً – إن لم يكن دائماً – البيت الشعري أو البيتين، أو الجملة النثرية أو الجملتين، فلم يهدني بحثي هذا ولو لحالة واحدة تم فيها قراءة أو تحليل قصيدة كاملة أو نص نثري كامل انطلاقاً من وجهة نظر أحد هذه الأساليب التي حددها البلاغيون العرب، هذا إذا استثنينا المحاولة الرائدة التي قام بها حسام زادة الرومي – وهو متأخر نسبياً – في كتابه"رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء". ولذلك، وانطلاقاً من مبدأ "لا مشاحة في المصطلح"، فقد رأيت أن أستخدم مصطلح "المفارقة" ترجمة للمصطلح الإنجليزي، متبعاً في ذلك عددا من الدارسين المعاصرين العرب الذين استخدموا هذا المصطلح الإنجليزي مثل: نصرت عبد الرحمن، وعبد الواحد أبي لؤلؤة، وسيزا قاسم وغيرهم.

الكرم، ويسخر من الأعراف الرسمية المعلنة التي ترتبط بفعل الكرم كما سنرى. ودليلي الرئيس على كل هذا هو تلك التناقضات والمغالطات التي أشرت إليها آنفاً، فهي العلامات Markers التي هدتني إلى اكتشاف إستراتيجية المفارقة في هذا النص. ولعل السبب الذي يجعل الوصول إلى هذا المعنى العميق أو الباطن للنص أمراً شاقاً هو إحكام الشاعر توظيف أسلوب المفارقة إحكاماً جيداً، والطبيعة المعقدة للمفارقة التي تنشأ كما ذكرت سيزا قاسم "نتيجة لعملية سكها Encoding وحلها Decoding وذلك لأنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الحرفي ظاهر، متعلق بالمغزى، موحى به، خفي" كما أنها "... تشمل على علامة Marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول... وبالتالي تفرض عليه تفسيرها السليم"[1].

ولعل الخطاطة التالية التي اقتبسناها عن (د. سي. ميويك)[2]، توضح عملية سك الشاعر للمفارقة وحل القارئ لها:

الترميز وفك الرموز

السياق الاجتماعي - الثقافي



---

1 سيزا قاسم: "المفارقة في القص العربي المعاصر" فصول، مج2، ع 2، (1982م)، ص 144.

2 د. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد أبي لؤلؤة، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر 1987م)، ص 52.

ملحوظات:

1- صاحب المفارقة هنا هو الشاعر الحطيئة، (الحقيقي أم النصي).

2- المعنى الحقيقي الذي يريد إيصاله الشاعر هو ذم الكرم والسخرية بالأعراف القبلية المتعلقة بفعل الكرم في مجتمعه.

3- فعل المفارقة يتكون مما يلي:

أ- تحول المعنى أو المقصد الحقيقي للشاعر إلى رسالة مفارقة، حيث يبدو ذم الكرم وكأنه مدح له.

ب- إقامة الدرجة المطلوبة من القبول، وذلك عن طريق تعمية الشاعر المعنى الحقيقي والتظاهر بأنه يمتدح الكرم عن طريق الإشادة بهذا الأعرابي الذي التزم ظاهريا بأعراف الكرم الرسمية في مجتمعه.

ج- توفير إشارات وعلامات في النص تساعد القارئ على اكتشاف المفارقة، مثل: التناقضات والمغالطات التي وردت في هذه القصيدة والتي ذكرناها آنفاً.

4- تشمل كلمة "النص" هنا الرسالة المقبولة السطحية لهذه القصيدة إلى جانب الإشارات والعلامات التي يفسرها قارئ القصيدة ضمن سياق اجتماعي ثقافي عام، يمثله في هذه الخطاطة المستطيل الذي يحيط بعملية المفارقة.

5- يقوم التفسير "بقلب" فعل المفارقة، فتحت تأثير الإشارات أو تصادم الرسالة مع السياق، يتخلى القارئ عن قبول المعنى السطحي الذي هو مدح للكرم ويحوله إلى ذم له، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة.

التحليل:

وسنقوم بتحليل هذه القصيدة تحليلاً نرجو أن يكون مقنعاً لتبرير قراءتنا هذه. وعلى الرغم من أننا قد حاولنا في هذا التحليل ألاّ نركز على ربط القصيدة بسيرة الحطيئة، وأن نركز بالدرجة الأولى على النص بغض النظر عن قائله، فلا نستطيع أن نزعم أن قدراً معيناً من معرفتنا بسيرة الحطيئة وشعره لم يتسرب - ولو دون وعي - إلى هذا التحليل. ما نستطيع زعمه هو أن قراءتنا الجديدة لهذه القصيدة - منفصلة عن الحطيئة - قراءة صحيحة أو قوية أو على أسوأ تقدير مشروعة، أما إذا ربطنا القصيدة بالحطيئة فلا شك لدينا في صحة قراءتنا إياها.

أ - المقطع/المشهد الأول (الأبيات من 1-44)

لعل أهم ما يلفت الانتباه في هذا المقطع كونه مشحوناً بصفات للأعرابي وأهله هي أبعد ما تكون عن صفات الرجل الكريم، أو الرجل الذي يتوخى من القيام بفعل الكرم، أو الرجل القادر على القيام به حتى وإن لم يكن الكرم من سجاياه، فهناك الجوع القاتل، والإرمال، والعزلة المكانية والنفسية، والاستيحاش من الناس، وشراسة الطباع، والحفاء، والعري، والحرمان. ونحن نعلم أن صورة الكريم في كثير من شعرنا العربي هي أنه إنسان اجتماعي يحب الناس ويأنس بهم، ولا يستوحش منهم، بل ينزل وسط البيوت، وعلى قارعة الطريق، وفي المناطق المرتفعة من الأرض، ليكون على مرأى من الوافدين والطارقين. ولأن الشواهد الشعرية على هذه الصورة أكثر من أن تحصى هنا، فسنكتفي بإيراد الأبيات المختارة التالية:

غشـــى الطريـــق بقـــبتي ورُواقهـــا

وأحـــلٌّ في قبـــب الـــربى فـــأقيم[1]

وسط البيـــوت لكـــي يكـــون مظنـــة

من حيث توضـــع جفنـــة المســـترقد[2]

ولســـت بحـــلال الـــتلال مخافـــة

ولكن مـــتى يَسْـــتَرْفِدِ القـــوم أرفِـــد[3]

وإذا ما حدث وأقام الكريم بعيداً عن المنازل، وكان الوقـــت ليلاً، فإنه يضع علامات وأمارات حول بيته؛ ليهتدي إليه الطارقون، فهناك على سبيل المثال النار التي تتقد - نـــار القـــرى - وهنـــاك الكلاب التي تهدي الأضياف الذين يستنبحونها، كما يتضـــح مـــن الأبيات التالية:

حضات لـــه نـــاري فأبصـــر ضـــوءها

وما كاد لـــولا حضـــأة النـــار يبصـــر

دعته بغـــير اســـم هلـــم إلى القـــرى

فأسرى يبـــوع الأرض والنـــار تزهـــر[4]

فلما سمعت الصـــوتناديـــت نحـــوه

بصـــوت كـــريم الجـــد حلـــو شمائلـــه

---

1 أبو تمام: الحماسة، تحقيق عبد الله عسيلان (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود 1981م)، مج2، ص 255.

2 ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، (بيروت: دار الكتب العلميـــة 1984م)، ج1، ص 409.

3 المصدر نفسه: ص 409.

4 أبوتمام: الحماسة، مج2، ص 409

فـــأبرزت نـــاري ثم أثقبـــت ضـــوءها

وأخرجت كلبـــي وهو في البيت داخله[1]

أما بطل هذه القصيدة فلا يملك شيئاً من مظاهر القـــرى، فهـــو مستوحش من الناس، يحب العزلة التي اختارها وينعم بها، لذا فهو يقيم في صحراء مجهولة مضللة لا سبيل إلى الوصول إليها، فهي بعيدة كـــل البعد عن الطراق والعابرين. ثم هو لايملك من علامات القرى شيئاً، فلا نار تتقد ولا كلب ينبح، على الرغم من أن طروق الضيف لـــه كـــان ليلاً. وبطل القصيدة لا يظهر شيئاً من البشر بالضيف ولا البشاشة لـــه ولا الترحيب به، على الرغم من أن هذه الأمور كانت من أساســيات القرى والضيافة في المجتمع العربـــي كما تصورها لنا كثير من أخبـــار الكرم العربـــي وأشعاره[2].

وصورة الحرمان التي صورت بها هذه الأسرة صورة تثير الشفقة في نفوسنا، فهذه الأسرة الجائعة المحرومة هي من أكثر الناس حاجة إلى الطعام والكساء، لذلك فهي آخر من يطلب منها القيام بفعـــل الكرم، بل لعل الضيف يرحل عنها بمجرد اكتشافه هذه الحالة الرثة التي وجدها فيها. وهنا نتساءل كما تساءل ناصف، لمـــاذا اختـــار الشاعر أن يصور هذه الأسرة في هذه الصورة البائسة؟ ألم يكـــن في مقدوره إظهارها في صورة أحسن من هذه قليلاً؟ قد يقال: إن الغنى ليس ضرورياً للإنسان لكي يصبح كريماً، بل إن الكرم ليصبح أقوى منـــزلة إذا كان المضيف ليس غنياً، كما هو واضـــح مـــن قـــول الشاعر:

---

1 المصدر نفسه: ص 409.

2 انظر: مرزوق بن تنباك: الضيافة، ص 46- 50.

و لم يكـــن أكثـــر الفتيـــان مـــالاً

ولكـــن كـــان أرحبـــهم ذراعـــا[1]

لكن هذه الإجابة – على الرغم من مشروعيتها – ليست مقنعــة في نظرنا، فالشاعر في البيت السابق يقر بأن ممدوحه كان يمتلك قــدراً من المال يمكنه من القيام بفعل الكرم، حتى وإن لم يكن أكثـر النـاس مالاً. لكن الأمر بالنسبة لهذه الأسرة البائسة ليس هو قلة المال أو تواضع الحال بل انعدام المال تماماً وسوء الحال على الدوام.

لذلك نعتقد أن الشاعر قد أراد عن طريق المبالغة في هذا التصوير البائس لهذه الأسرة أن يظهر مدى قسوة الأعراف القبلية المتعلقة بفعل الكرم، التي تقضي بأن يقوم كل فرد من أفراد المجتمع بفعل الكرم هذا، بغض النظر عما إذا كان في مقدوره القيام به أو لا. وهو إن لم يقم به، فليتحمل تبعة ذلك: الهجاء والذم.

ب – المقطع/المشهد الثاني (الأبيات من 5–9)

في هذا المشهد نجد أن الأعرابـي يصاب بالفزع عنـد رؤيتـه الشبح الذي قدم إليه، فما سبب هذا الخوف والفزع؟ أهــو تخـوف الأعرابـي من كون هذا الشبح قاطع طريق، أو فاتكاً يريد به ســوءاً كما يعتقد أغلب الدارسين؟

الحقيقة أن هذا السبب يبدو من وجهة نظرنا ضعيفاً جداً؛ فهــذا الأعرابـي الذي فضل أن يعيش في هذه الصحراء المقفرة المنعزلة وهو يعلم سلفاً ما يحيط به من أخطار، لم يكن ليخيفه هذا الشبح كائناً من كان، فقد أكسبته هذه الحياة التي اختار أن يحياها مناعة ضــد كــل المخاطر، فهو شبح يعيش بين أشباح. ثم ما الذي يدعو قاطع الطريق أو

1 أبوتمام: الحماسة، مج2، ص 266.

الفاتك إلى استهداف هذا الأعرابـــي بالذات، وهو لا يملـــك شـــيئاً يقتات به هو وأسرته، ناهيك عن امتلاكه مالاً يغري قطـــاع الطريـــق بسرقته.

لذلك نعتقد أن ما أخاف هذا الأعرابـــي وأذهله إنما كان رؤيته إنساناً، بغض النظر عن كون هذا الإنسان قاطع طريـــق أو فاتكـــاً أو ضيفاً. فهذا الأعرابـــي كان كما نعلم أخا جفوة، مستوحشـــاً مـــن الإنس، شرس الطباع، صعلوكاً بمعنى من المعاني لا يأنس إلا في وحدته، ولا يقر له بال إلا في عزلته وبعده عن الناس وعندما تبين له أن الطارق يريد القرى أصيب بهم وحزن شديدين، لا لأنه لا يملك ما يقدم لهـــذا الضيف، بل لأنه كان يخشى الذم والهجاء.

أما تقديم الابن نفسه طعاماً للضيف، فهو في اعتقادنا استغلال رائـــع من الشاعر لقصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل عليهما السلام؛ فقد وظف الشاعر هذه القصة في نصه توظيفاً فنياً خدمه لإيصال فكرة رئيسة ومهمة كما سنرى على الرغم من استخفاف بعض الدارسين بهـــذا التوظيـــف، عندما قال أحدهم: "وهو [الحطيئة] إذ يقتبس لابنه من قصة إسماعيل مـــع أبيه إبراهيم عليهما السلام، لا يحسن الاقتباس ولا ينـــزله فيما يشـــبهه أو يضاهيه. لقد كان ما كان من إبراهيم وإسماعيل عن وحي مـــن الله، فلـــم يكن لهما بد من أن يمضيا، والأنبياء لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون مـــا يؤمرون. أما ما كان من الأب وابنه فعن صنعة غير محكمة، وفي مقـــام لا يستساغ ذوقاً أن يكون فيه، إلاّ بين من يأكلون لحوم البشر"[1]

وعلل سبب استخفاف بعض الدارسين بهذا التوظيف واستهجانهم إياه هو أنهم نظروا إليه عن طريق فهمهم هذه القصيدة فهماً ســـطحياً ظاهراً، وكان لابد لهم من أن يصلوا إلى هذه النتيجة.

---

1 ناصف: القصة، ص 23- 24.

أما نحن فنعتقد أن الشاعر لم يكن - حقيقة - ليجهل الفرق بين الموقفين، ولكنه أراد أن يصور عن طريق هذا الاقتباس - بطريقة ساخرة ومبالغ فيها بالطبع - مدى قوة الأعراف القبلية الخاصة بفعل الكرم وقسوتها، وكيف أنها كانت ملزمة ومطاعة، تماماً مثل الأوامر الإلهية التي يجب أن تنفذ أو أن يلتزم بها دون مساءلة أو تردد. فهذه الأعراف القبلية لها من القداسة في مجتمع الشاعر ما للأوامر الإلهية، وكأنها لم تكن من صنع البشر. وهذه المقابلة (المفارقة) بين الأعراف القبلية والأوامر الإلهية هي التي اتكأ عليها الشاعر كثيراً ليعبر عن عدم ارتياحه لهذه الأعراف القبلية، وامتعاضه منها، بل حتى سخريته بها، خاصة عندما تحيل الإنسان إلى آكل للحوم البشر. ومن يفكر في ذبح الابن؟ إن الأب. وبمجرد التفكير في هذا الأمر يثير في نفوسنا الاشمئزاز والرعب، دع عنك القيام به أو المشاركة فيه.

ج - المقطع/المشهد الثالث (الأبيات من 10 -16)

هذا المقطع يثير عدداً من التساؤلات: فإذا كان الشاعر يريد - حقيقة- امتداح الأعرابي بالكرم، فلماذا جعل انفراج الموقف يتم عن طريق المصادفة، الأمر الذي يقلل كثيراً من دور الأعرابي في القيام بفعل الكرم، وبالتالي في التقليل من امتداحه به؟ فالمصادفة هنا هي الكريمة وليس الأعرابي. ثم ما الذي جعل الشاعر يلجأ إلى الصيد وسيلة يتخذها الأعرابي كرماً لضيفه؟ فمن خلال اطلاعي على أدبيات الكرم العربي وأشعاره، لم أجد - ولو مرة واحدة - أن فعل القِرى قد تم بهذه الوسيلة، مهما كان المضيف معدماً. ففي أسوء حالات العدم، نجد أن المضيف قد يقوم "بفصد عروق راحلة الضيف،

ويستخرج بعض دمها ويطبخه للضيف"، وقد: ينحر الضيف له فيطعمه لحمها ويعده العوض"[1]

وهناك سؤال آخر يثيره هذا المقطع، وهو لماذا ركز الشاعر على مشهد الدماء، كما يتضح من قوله: "ألا إنه منها إلى دمها أظمـا"، وقوله: "ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمي؟" فهذا المشهد الدموي الذي يثير في نفوسنا النفور من هذا الأعرابي وأهله الذين أحالتهم هذه الأعراف القبلية المتعلقة بالكرم إلى ما يشبه مصاصي الدماء، كان – ويا للمفارقة –مصدر بشر وابتهاج وسرور لهذا الأعرابي وأهله.

ثم لماذا جعل الشاعر هذا الأعرابي يمهل قطيع حمر الوحش إلى أن ارتوت، ولم يسدد سهمه إليها وهي في طريقها إلى الماء، أو أثناء شربها الماء، على الرغم من أنه قد يخاطر بهربها؟ ثم ما الذي جعل الشاعر يختار هذه النحوص أو الأتان الشابة المرضع ليجعلها هدفاً لسهم الأعرابي؟ ألم يكن في مقدوره أن يجعل هذا الهدف مسحلاً سميناً، ولن يؤثر ذلك مطلقاً على فعل الكرم الذي قام به الأعرابي؟

هل يمكن القول إن الشاعر أراد من كل هذا أن يصور مدى جناية الكرم وأعرافه وتقاليده القبلية ليس على الإنسان فقط، بل حتى على الحيوان؟[2].

---

1 مرزوق بن تنباك: الضيافة، ص 64.

2 لاحظ بعض الدارسين أن حمار الوحش كان يستخدم في الشعر الجاهلي رمزاً للإنسان، فبقاؤه وحياته ترمز لبقاء الإنسان وحياته، أما قتله فيرمز إلى موت الإنسان. [انظر: فضل بن عمار العماري، "المنية والأمنية: فكرة الموت في الشعر الجاهلي" مجلة جامعة الملك سعود، الآداب (1)، مج6 (1994م)، ص 38 – 39]. فإذا قبلنا هذه القيمة الرمزية ووظفناها في هذه القراءة، فإن قتل حمار الوحش – وهو رمز للإنسان – في هذه القصيدة من أجل قرى (إحياء) الضيف قد يمثل بعداً آخر من أبعاد المفارقة في هذه القصيدة.

فهذا الأعرابي وإن مكنته المصادفة من عدم التضحية بابنه وتقديمه طعاماً للضيف، فإن هذه الأعراف القبلية لم تمكنه من الرأفة بهذه الأتان التي خرت صريعة سهمه، ومن الشفقة بوليدها الذي فقد المصدر الرئيس لبقائه: الأم.

هذا على الرغم من أن الأعرابي كان يمتلك في داخله مثل هذه الشفقة والرأفة الإنسانيتين، بدليل أنه لم يرد قتل هذه الحمر - أو بعضها على الأقل - وهي عطشى. لكن هذه الشفقة الإنسانية التي أبداها الأعرابي لم يكن بمقدوره الالتزام بها؛ لأنه كان - تحت وطأة تقاليد الكرم - أشبه "بالمخدر" أو المدفوع دون شعور لكي "يتقي الذم بالقِرى"[1].

لذلك فاستبشار الأعرابي وأهله بهذا الصيد لم يكن - حقيقة - استبشاراً مصدره حصولهم على ما يمكنهم من القيام بفعل الكرم، بقدر ما كان استبشاراً بسلامتهم من هجاء الضيف لهم وكسب حمده وثنائه. وهم مع ذلك - وهذا منتهى السخرية - لم يخسروا شيئاً، بل على العكس من ذلك تهيأت لهم فرصة الطعام مع الضيف، لكننا ندرك تماماً أن الكرم ليس سجية من سجايا هذا الأعرابي، ولا يمثل قيمة من قيمه، بل كان مرغماً مجبراً على الترحيب بهذا الضيف وقراه.

أما البيت الأخير الذي يصور أثر القرى في نفس فاعل القِرى ونفس ضيفه، فيمثل مشهداً تقليدياً اعتاد أكثر أصحاب قصص القِرى

---

1 صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: دراسة نقدية نصية، (القاهرة: دار المعارف 1982م)، مج1، ص 131. والباحث هنا يناقش ظاهرة غياب الشفقة في التعامل مع الحيوان الذي يقدم قرى للضيف في الشعر الجاهلي بعامة وفي قصيدة عمرو بن الأهتم بخاصة.

الشعرية التي تجيء على سنة هذه القصيدة أن يختموا به قصصهم[1]، وقد أورده الشاعر هنا ليحكم تعمية أسلوب المفارقة الذي وظفه في قصيدته.

أهداف المفارقة:

نظراً لما تنطوي عليه المفارقة من توبيخ وازدراء وسخرية، فقد عدها بعض الدارسين" أثمن سلاح، وأكثر أداة فعالة للهجاء"[2]. فهل كان هدف الشاعر من توظيف أسلوب المفارقة في قصيدته هذه هو فقط السخرية من الأعراف القبلية الرسمية المتعلقة بفعل الكرم، وتوبيخ من يفرضونها على المجتمع؟ ربما كان هذا الهدف من أهم الهداف التي من أجلها وظف الشاعر هذا الأسلوب، لكنه في اعتقادنا لم يكن الهدف الوحيد، فهناك على الأقل هدفان رئيسان آخران قد تحققا عن طريق هذا التوظيف: أحدهما فني، والآخر فكري أو رؤيوي.

أما الهدف الفني فيكمن في إدراك الشاعر حقيقة أدبية مهمة مؤداها أن علو قيمة أي نص شعري منوط بابتعاد هذا النص عن التقريرية والمباشرة، وهذه حقيقة كان يعيها كثير من نقادنا العرب القدامى، وخاصة من يؤيد الغموض الفني في الشعر منهم، فقد صرح عبد القاهر الجرجاني – على سبيل المثال –بأن الجميع مجمع على "أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[3]، وامتدح ابن الأثير أسلوب التوجيه في الشعر واعتبره دليلاً على "براعة الشاعر

---

1 ناصف: القصة، ص 33.

2 انظر: **J.A. Cuddon A Dictionary of Literary Terms (New York: Penguin BOOK:ltd 1982) p. 339.**

3 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفائز الداية، (دمشق: مكتبة سعد الدين 1987)، ص 108.

وحسن تأتيه"[1]. ومن الأساليب الملتوية الأخرى التي احتفي بها كثيراً الأساليب التالية: التوجيه، الإيهام، والتورية، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والتعمية، والرمز... إلخ.

والسبب في تفضيل هذه الأساليب يكمن في كونها تضفي على النص الشعري مسحة من الغموض الفني الجميل الذي يجعل من اكتشاف القارئ معناه أمراً متمنعاً أو ممطولاً، كما يقول الصابئ: "وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه وغوص منك عليه"[2]. وهذا التمنع وهذه المماطلة هما من أهم خصائص النص الشعري العالي المكانة الذي يجد فيه قارئه متعة كبيرة لا يجدها في غيره من النصوص المباشرة، فمعلوم أن" المتعة التي نحصل عليها من الشعر الواضح تتضاءل أمام متعة الشعر الذي نشارك في إبداعه بالمكابدة والمعاناة في كشف معناه وبالأحرى في تشكيل معناه"[3].

وفي اعتقادنا أن شاعرنا قد حقق – من خلال توظيفه أسلوب المفارقة –لقصيدته قدراً كبيراً من الصنعة الفنية ضمن لها الخلود ومكنها من أن تكون نصاً شعرياً ثرياً دائم العطاء، وما هذه القراءة التي قمنا بها إلا ثمرة من ثمرات هذه الصنعة الرائعة.

أما الهدف الفكري أو الرؤيوي فيكمن في كون الشاعر قد اختار أسلوب المفارقة لبناء – أو لإعادة بناء – حقيقة قيم الكرم والكريم في

---

1 ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: المكتبة العصرية 1990م)، ج1، ص 52.

2 إبراهيم بن هلال الصابئ: رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، تحقيق محمد عبد الرحمن الهدلق، في: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة 1990م) مج1، ص 595.

3 عبد الرحمن محمد القعود: الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم. (الرياض: مطابع الفرزدق التجارية 1910م)، ص 255.

مجتمعه، وذلك عن طريق إحداث شيء من التوازن بين القيم والمشاعر المتناقضة أو المختلفة التي وردت في قصيدته[1]، فقيم الكرم التي سخر منها الشاعر لا تمثل في واقع الأمر القيم الحقيقية التي كان كل فرد من أفراد المجتمع يؤمن بها أو يقرها، إنها تمثل فقط قيم شريحة صغيرة من ذلك المجتمع - ربما كانت شريحة الأغنياء والسادة -، أما بقية أفراد المجتمع بمن فيهم الشاعر والأعرابي بطبيعة الحال فلا تمثلهم هذه القيم ولا يمثلونها، ومع ذلك فهم مرغمون على الالتزام بها؛ لذلك فقد أراد الشاعر أن يقدم في قصيدته هذه القيم المسكوت عنها التي يؤمن بها جنباً إلى جنب مع هذه القيم المعلن عنها التي يرفضها أو يرفض كثيراً منها. ونحن نعلم جيداً أن كثيراً من أفعال الكرم والضيافة في مجتمع الشاعر كانت تتم من منطلق "اتقاء الذم بالقرى"، وليس عن إيمان راسخ من فاعل الكرم بأعراف القرى وتقاليده المعلنة، فالدكتور مرزوق بن تنباك يقسم في دراسته السالفة الذكر فئات المجتمع العربي القديم إلى ثلاث فئات، لكل واحدة منها قيم خاصة بها حول الضيافة والكرم:

1- فئة قليلة تتبنى - حقيقة - أعراف الكرم وتقاليده المعلنة، وتضحي في سبيلها بكل غال ونفيس.
2- فئة كثيرة - بل عامة المجتمع - تقري الضيف بعسر، وتقبل أقامته على مضض، ولكنها لا تتنكر للعرف الاجتماعي ولا ترفضه.

---

1 يعد الناقد (**I.R. Richardws**) من أوائل من أشار إلى هذا التوازن الذي تحققه المفارقة بين المواقف والقيم المتعارضة في النص الشعري الذي توظف فيه. انظر: (**M.H. Abrams A Glossary of: Literary Terms(New York: holt Rinehart and Winston Inc. (1998) p. 49**

3- فئة ثالثة قليلة كقلة الفئة الأولى تعلن بغضها للضيف، وتبخل بخلاً شديداً عليه[1].

فهل وفق شاعرنا عبر توظيفه أسلوب المفارقة في قصيدته هذه في إحداث مثل هذا التوازن بين هذه القيم المختلفة التي كانت تؤمن بها - حقيقة - فئات المجتمع هذه؟ نظن أنه فعل.

---

1 مرزوق بن تنباك: الضيافة، ص 112.

